

BAND 59

2007

ARCHIV UND ANFANG

**Festschrift für Igor' Pavlovič Smirnov
zum 65. Geburtstag**

Herausgegeben von
Susi K. Frank und Schamma Schahadat

**WIENER
SLAWISTISCHER
ALMANACH**

HERAUSGEBER

Aage A. Hansen-Löve
Tilmann Reuther

HERAUSGABE UND REDAKTION DIESES BANDES

Susi K. Frank
Schamma Schahadat

REDAKTIONELLE MITARBEIT

Nadežda Grigoreva

ANFERTIGUNG DER DRUCKVORLAGE

Mariami Parsadanishvili, Tatjana Zaotschnaja

TITELGRAPHIK

Felix Philipp Ingold

REDAKTIONSADRESSE

Institut für Slavische Philologie, Universität München,
Geschwister-Scholl-Platz 1, 80539 München
Tel. +49/89/2180 2373, Fax +49/89/2180 6263
e-mail: aage.hansen-loeve@slavistik.uni-muenchen.de

EIGENTÜMER

Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien (Wien)
Liechtensteinstraße 45A/10, A-1090 Wien
Tel. +43/1/310 70 08

VERLAG

Verlag Otto Sagner, c/o Kubon & Sagner
Heßstraße 39/41, D-80798 München
verlag@kubon-sagner.de, Fax: +49/89/54 218-226

DRUCK

Difo-Druck GmbH
Laubanger 15
D-96052 Bamberg

© Gesellschaft zur Förderung Slawistischer Studien
Alle Rechte vorbehalten

ISSN 0258-6819

Inhalt

I. Theorie

R. Lachmann (Konstanz), Lose Sprüche über Einfälle	7
Th. Grob (Konstanz/St. Gallen), Es könnte auch anders sein, aber es kam, wie es kommen musste. Eine kleine Jubiläumsphantasie zu Kontingenz und Epoche	13
R. Eshelman (München), Performatism in Theory: The New Monism	23
Н. Григорьева (Санкт-Петербург / Konstanz), Второй авангард: ресакрализация мира (М. Бахтин и <i>le College de Sociologie</i>)	47
A. Недель (Paris), «И спрятал Моисей свое лицо»: генезис социального	77
М. Рыклин (Москва), Философия на перепутье	97

II. Kulturgeschichte

Т. Артемьева (Санкт-Петербург), Проблемы интеллектуальной коммуникации	113
D. Zakharine (Konstanz), Между нужником и ватером, между ванной и реакцией Вассермана. Восток и Запад Европы у истоков гигиенических противостояний	129
Ju. Murašov (Konstanz), Gedächtnis und Schizophrenie in der russischen Moderne	171
I. Masing-Delič (Stanford), Tears of Sentiment and Gestures of Defiance: Aspects of Gor'kij's and Andreeva's Self-Representation 1902-1905	183
Л. Бугаева (Санкт-Петербург), Революционная утопия: Горький по Смирнову	207
S.K. Frank (Konstanz), „Тайна трех букв“: Marietta Šaginjans Fragment als Figuration der Arretierung des Raums in den 1930er Jahren	225

- H. Meyer (Erfurt) „И ту улыбку вся земля / запомнила навек“.
Thesen zum Problem „Jurij-Gagarin-Archiv“. ([Philosophische]
Verschriftlichungen der Unschuld und Medialisierungen
der Ortlosigkeit) 239

III. Mediengeschichte

- A. Hansen-Löve (München), Zwischen Körper- und Personenkult.
Fedorov, Malevič, Platonov 285
- O. Буренина (Konstanz / Zürich), «Впервые на арене»: цирк
в русском культурном пространстве 1920-30 гг. 319
- Sch. Schahadat (Tübingen), Der Anfang des Mediums.
Ursprungserzählungen über die Filmkunst 341
- O. Матич (Berkeley), Кино-комедия Александра и
ее староэмигрантские зрители 50-ых годов 359
- O. Bulgakova (Berlin), Heilung von Amnesie, oder
wo lebt der Russe im russischen Film 367
- T. Jürgens (Berlin), Heute wird morgen gestern sein –
Musealisierung von Anfängen im Nordosten Sibiriens 377
- A. Монастырский, Н. Шептулин (Москва), Диалог о фильме
The Comforter (записано 15 июля 2004 г.) 397
- T. Гланц (Prag), *The Comforter* 403

IV. Literaturgeschichte

- E. Водолазкин (Санкт-Петербург), К вопросу о знаке и
значении в древнерусской книжности 407
- O. Гончарова (Санкт-Петербург), «Возобновив в памяти своей...»
(Память в идеологии Н.М. Карамзина) 427
- D. Uffelmann (Passau), Deržavins Ode „Christos“ 439

E. Greber (München/Erlangen), Anfangssetzung und Archivierung im Modell einer Gattung: die Sestine	451
B. Шмид (Hamburg), Апогей событийности в <i>Братьях Карамазовых</i>	477
R. Nicolosi (Konstanz), Abnorme Indizes. Anmerkungen zu den Finger-Zeichen in den <i>Brüdern Karamazov</i>	487
R. Grübel (Oldenburg), Čechovs „Skazka“ („Märchen“) / „Pari“ („Die Wette“). Die Erfindung der Äquivalenz am Eingang in die Moderne	497
O. Ронен (Ann Arbor), Несколько примечаний к стихам Пастернака	515
П.А. Йенсен (Stockholm), Крутая черная сказка: «Стойкий оловянный солдатик» Андерсена в <i>Детстве Люверс</i> Пастернака	525
B. Тюпа (Москва), Булат Окуджава меж собакой и волком	535

V. Praxis

F.Ph. Ingold (Zürich), Parva poetica	545
A. Арьев (Санкт-Петербург), О речи, начатой весной	559
A.K. Жолковский (Los Angeles), 6½	577
Ю. Киссина (Berlin), Самая позорная история моей жизни	587
A. Недель (Paris), Похороны 1953 года	593
R. Bzonkova (Konstanz), Koně pod zepellinem I (Gedichtzyklus über Konstanz)	619

Redaktionelle Vorbemerkung der Herausgeberinnen

„Archiv und Anfang“, die Begriffe des Titels, haben mehrere Implikationen: Als theoretische Begriffe sind sie bezogen auf wichtige Themen der Forschung von Igor' Smirnov und Fragestellungen der gegenwärtigen Kulturwissenschaft und Kulturphilosophie. Zugleich indizieren sie als zentrale Merkmale der Struktur des Bandes Offenheit und Unabgeschlossenheit:

Der Band geht zurück auf einen kleinen Geburtstags-Workshop, zu dem Igor' Smirnov am 19. Mai 2006 seine und Renate Lachmanns Schülerinnen und Schüler aus den Konstanzener Jahren seiner Lehrtätigkeit versammelte. Da es zu den (unausgesprochenen) Prinzipien Igor' Pavlovičs und auch Renate Lachmanns gehört, keine Schule zu bilden, kann jede/r von ihnen auf seine Weise auf den Ideen der beiden aufbauen und so die Konstanzener ‚Offenheit‘ weitertragen.

Freilich stellt die Gruppe der Konstanzener SchülerInnen nur einen geringen Bruchteil der gesamten Schülerschaft Igor' Pavlovičs dar. Und auch die Liste der in die Druckfassung des Bandes aufgenommenen Beiträge seiner Freunde musste naturgemäß unvollständig bleiben, offen für Ergänzungen durch weitere Widmungs-Aufsätze, die vielleicht später erscheinen werden.

Auch die Themenbereiche Theorie, Kulturgeschichte, Mediengeschichte, Literaturgeschichte, Praxis bilden nur einen Ausschnitt aus der Forschungsarbeit von Igor' Smirnov.

Nicht zuletzt ist es auch er selbst, auf den die Implikation von „Archiv und Anfang“ verweist: Zwar wurde Igor' Pavlovič kraft des deutschen Beamtengesetzes ordnungsgemäß mit Vollendung des 65. Lebensjahres vom Staatsdienst entbunden, seine Karriere als Autor, wissenschaftlicher Lehrer und Betreuer lässt aber zum Glück noch längst keinen Abschluss in den Blick geraten.

In einem Punkt allerdings freuen wir uns dennoch über Durchführung, Abschluss und Ende: in Hinblick auf die Organisation des Workshops, die Arbeit an den Manuskripten und die Fertigstellung der Druckvorlage. Dafür sei an dieser Stelle dem SFB 485 „Norm und Symbol“ und der Deutschen Forschungsgemeinschaft für die Genehmigung und Finanzierung des Workshops und für den Druckkostenzuschuss gedankt. Helke Schmal und den Hilfskräften der Konstanzener Slavistik danken wir für die Mithilfe bei der Organisation des Workshops, den Hilfskräften der Tübinger Slavistik für die Mithilfe beim Redigieren der Aufsätze. Unser besonderer Dank gilt Mariami Parsadanishvili, M.A., die die Korrekturen und die Erstellung der Druckvorlage federführend und mit großer Umsicht bewerkstelligt und geleitet hat.

Renate Lachmann

LOSE SPRÜCHE ÜBER EINFÄLLE

„Gute Einfälle sind Geschenke des Glücks“
Gottfried Ephraim Lessing

Was ist ein Einfall? Etwas, das einem zufällt, plötzlich, ohne Warnung, ohne Anstrengung und Mühe, ein Zufall? Oder eher ein Überfall, den sich bestimmte Gedanken auf die Vernunft erlauben? Oder gar ein Unfall des Denkens, ein Abfall vom kontrollierbaren kontinuierlichen Gedankenfluss? Oder ist es der Abfall, den ein Gedankengang zurücklässt und wegwirft?

Die Rede vom originellen Einfall stellt in missmutige Aussicht, dass es die andern, die nicht originellen Einfälle gibt, um die man sich bemüht, abmüht, denen man nachjagt, die man in einem „Gehirnstürmen“, *brainstorming*, zu erwirken meint (das klingt militant, wie die Einnahme oder Berennung einer Festung) oder für deren Hervorbringung man Kreativitätstechniken anwendet. Bei den Amerikanern gibt es Institutionen, die sich „*think tank*“, Denkfabrik – geradezu schauerlich – nennen. Gequälte Einfälle, traurige Früchte bringt diese vermutlich hervor. Dagegen wäre die blitzartige Erkenntnis von etwas zu preisen, das sich in einem Einfall verdichtet, d.h. Einsicht wird zu Einfall, Erkenntnis zu Idee. (Einfall als Erleuchtung oder Eingebung – fast sakral.) Dann kann man noch, recht schüchtern allerdings, auf die Einfälle verweisen, die einen bei allerlei Verrichtungen heimsuchen, auch physiologischen und quais-physiologischen, Duschen, Essen, Spazieren, Einkaufen. Einkauf und Einfall begegnen sich. Könnte man etwas kaufen, das keiner kauft, gibt es eine Ware, auf die niemandes Blick fällt, gibt es einen Einfall, auf den niemand kommt? Da schlägt die Wahrscheinlichkeitsrechnung zu: nein, einen solchen Einfall gibt es nicht. Die Parallelerfindungen-Entdeckungen erzählen da traurige Geschichten. Es gibt keinen Einfall ohne Vorläufer, keine Idee ohne Antezedens. Und keine singulären Gedankengänge. Beklagenswert. Entmutigend.

Und doch gibt es diesen Augenblick, Bruchstück eines Augenblicks, in dem etwas passiert, eine Art Kontraktion, (nein, das darf man nicht sagen, das gehört in die Schöpfungsmystik der Kabbala, also) keine Kontraktion, aber eine Konzentration, die aus der zerebralen Unruhe herausführt, alle quer und durcheinander laufenden Gedanken bündelt, eine Leere herstellt und dann... Na, ja, selten genug. Und dann wird alles entlarvt als durchaus bekannt. Denn es geht ja um

ein Unbekanntes, Noch-Nicht-Gedachtes, das so genannte Neue. Es geht um das Vorher (das dieses Neue noch nicht kennt) und das Nachher, in das das Neue eingeht. Lässt sich das bestimmen? Und, ist das Neue eine Erfindung oder eine Wieder-Findung?

Bei Kant hält sich die „Idee“ zwischen Subjektivem Idealismus und Objektivem Idealismus auf, sie kann nur im Verstand entstehen und entzieht sich gänzlich der Erfahrung. Aber es gibt eine Sehnsucht des Verstandes, sich selbst zu überschreiten, eine Sehnsucht, die die transzendente Idee zu stillen versucht. In (eher nicht-bewusster) Abwandlung der klassischen philosophischen Tradition mit ihren Idee-Konzepten sagt der Alltagsmensch: „Ich habe eine Idee“, und das meint: einen Einfall. Dagegen sagt man auf Englisch, ziemlich häufig: „I have no idea“, und das bedeutet: ich habe keine Ahnung; das Russische greift im Falle von Ahnungslosigkeit zum ‚Begriff‘: „Ponjatija ne imeju“.

Dann aber, wenn man eine Idee tatsächlich sein eigen nennen kann, muss letztere, wie es heute heißt, „umgesetzt“ werden (wohin eigentlich? früher sagte man das von Schülern, die aus pädagogischen Erwägungen von einer Bank in eine andere umgesetzt wurden), und wenn schon „umsetzen“, dann doch wohl in eine Realität oder Wirklichkeit. Aber das ist der springende Punkt, die Ideen sollen vielleicht gar nicht verwirklicht, sondern nur versetzt werden. Von einem Kopf in den andern.

Und dann die schreckliche Erkenntnis, eine Art Gegen-Erleuchtung, die offenbart, dass die Erleuchtung keine Erleuchtung, der Einfall keineswegs originell ist, ja jeglicher Originalitätsspur entbehrt. Woanders hat man ihn gelesen, gehört, oder man hat ihn selbst schon früher einmal gehabt (wie ein vergilbtes Notizblättchen bekundet, das man zwischen Aufzeichnungen zufällig findet), dann ist er ja auch nur von sekundärer Originalität, vorjährig-vorvorjährig, aus des Kopfes zweiter Hand. Aber die Einfälle anderer, die uns als die eigenen täuschen, sind wohl die häufigsten. Es gibt eine Art „Inter-Einfallerie“, die einen befällt. Weiterentwickeln, Transformieren, Verwerfen, Gegensteuern (*troping against*) mögen einen als verschiedene Gesten des Umgangs mit den Einfällen der anderen aus der Beklemmung helfen. Alles Gesten der Bewahrung fremder Ideen, die langsam zum Eigentum werden, einverleibt, eingehirnt werden. Die fremde Quelle wird allmählich vergessen (oder begraben?). Die Ideenräuber verdrängen ihre Tat.

Doch es gibt eine Kontrollinstanz. Die Sprache, sie ist schon immer da, ein Thesaurus, der alle Möglichkeiten der Kombination bereithält. Alles ist enthalten, antizipiert. Jede Abweichung, jeder Verstoß, jeder Fehler. Auch die kühnen Metaphern, die riskanten Wortspiele. Damit verliert auch der ingeniöse Einfall des Barockpoeten, die Staunen erweckende, blitzartig eintretende Metaphernbildung ihr Zufallsgeheimnis. Denn ingeniöse Metapherentdeckungen verdanken sich dem Aufdecken einer Stelle im System, das in der *ars combinatoria* festge-

stellt wird. Die Systematik der *ars combinatoria* und ihre Fähigkeit zu registrieren und zu generieren ist nicht nur überindividuell, sondern auch überpersonal.

Was sagen aber die Rhetoriker, die Poetologen und Poeten dazu? Sie hängen durchaus einem Originalitätswahn an. Vielleicht wirkt da noch die Enthusiasmus-Lehre Platos nach oder der Wunsch nach dem *furor poeticus*, der über alle Schranken von Dezenz und Dekorum hinweg, die wütesten Einfälle erlaubt, ja provoziert und fordert.

Hier tritt die Phantasie als Produzentin von Lüge, Witz, Paradox u.a. auf den Plan. Das Fingieren von Unmöglichkeiten kann vielleicht als die einzige Form des Einfalls gelten, die durch Verletzung der Wirklichkeitsregeln etwas Ungedachtes hervorzubringen vermag.

Das Phantasma, das sich mit der Vernunft nicht arrangieren kann, auch wenn es ihr gelegentlich mit Rationalisierungen zuarbeitet, lässt die Vernunft nie als koexistent, sondern immer nur als scheiternden Versuch der Ausgrenzung des Unerklärlichen erscheinen. Das Phantasma usurpiert den Platz, den die vernünftige Bewältigung der Wirklichkeit innehat, indem es das Ungesehene, Ungedachte, Undarstellbare und Unsagbare diktatorisch vorführt. Mit dem Witz teilt es die Lust an Gegenwelten, die durch die Plötzlichkeit des Einfalls in Erscheinung treten. Dazu gehört, dass das Phantasma auf dem Grundparadox der sprachlichen Repräsentation von Nicht-Faktischem beruht, dass es sich narrative und mimetische Lizenzen einräumt, die der akzeptierten Logik zuwiderlaufen. Und dazu gehört, dass das Unmögliche in unterschiedlicher Gestalt Platz greift und neben dem kompensatorischen einen ludistischen und spekulativen ‚Zweck‘ verfolgt.

Die concettistischen Traktate der barocken Autoren weisen auf den engen Zusammenhang von Phantasma und Paradox hin und arbeiten die strukturellen und semantischen Komponenten beider heraus. Diese koinzidieren im Einfall, der den Effekt der Verwunderung und Verfremdung durch Erfindung, Verstellung und Verschiebung von Wirklichkeitsmomenten bewirkt. Uneindeutigkeit, Findigkeit, Spekulationen mit dem Unwahrscheinlichen, Unerwarteten, Erstaunlichen und Bestürzenden, daraus schöpft die Phantasie ihre semantische Energie. Sie suggeriert die radikale Seltsamkeit der alternativen oder fremden Welten, in denen die Ordnung der Dinge von unbekanntem Gesetzen regiert wird. Dagegen entfaltet das Paradox seine semantische Energie in der Generierung seltsamer Gedanken, in der Erfindung von Argumenten, die die eigentlichen Verhältnisse der Dinge kamufliert und verdeckt und vor allem in Argumentationsverläufen und Schlussfolgerungen von empörender oder zumindest beunruhigender Neuheit ist. Aber beide, Phantasma und Paradox, sind keineswegs ungebundene Einfallsquellen.

Es gibt in verschiedenen Theorien die Behauptung eines Ortes, eines zerebralen Ortes der Einfallsgenerierung und einer Energie, d.h. eines Vermögens der

Hervorbringung; dieses ist das *ingenium*, die Einbildungskraft. Auch das Originalgenie von Vorromantik und Romantik hat seinen konzeptuellen Vorläufer im barocken *ingenium*, einem Organ der Findung und Erfindung, der Herstellung von Ähnlichkeit zwischen Unähnlichem, der Kombination von Unvereinbarem. Doch das barocke *ingenium* ist von Theorien umzingelt: *ars combinatoria*, *acumen*-Lehre, *ars memoriae*. Erinnern, Speichern, Kombinieren sind die Kräfte der Einfallsgenerierung. Es sind Techniken, gleichsam aus dem schöpferischen Gehirn ausgelagert, die den Zufall des Einfalls zu bannen versuchen. Dort, wo die Mnemotechnik sich mit der *ars combinatoria* verbündet, werden aus den erstellten Systemen, in denen die Daten des Vergangenen eingetragen sind, Voraussagen für möglich gehalten und Gesetzmäßigkeiten eruiert. Die Ingeniosität ermöglicht den Einfall durch die Anwendung (exquisiter) Regeln, die die Möglichkeiten der Sprache bis zum Exzess ausreizen und diese quasi zur Autorin machen. Es scheint, als sei diese die letzte Instanz, nicht der Schreiber, Dichter, Redner. Doch das ändert sich.

Die kombinatorischen Apparate mitsamt den Regelbildungen, die die personale, individuelle Autorschaft verdrängt haben und das Konzept der im Voraus berechenbaren Innovationen, die die Theorie und zum Teil auch die poetische Praxis des 17. Jahrhunderts beherrschen, werden mit der Kritik des 18. Jahrhunderts aufgegeben. Im Mittelpunkt steht wieder der geniale Text; der redende Mensch als Autor seiner Rede. Er ist aus sich selbst schöpferisch, Hervorbringer von Innovativem. Das regelgelenkte, quasi objektivierte *ingenium* wird zum subjektiven Genie und wird aus der Kontrolle der Regel in den Freiraum des Einfalls entlassen. In Johann Jacob Breitingers *Critische Dichtkunst* (1740) wird dieser Freiraum von der Dichtung genutzt, die das Neue hervorbringt. Das Neue schafft die Einbildungskraft: „Die Neuheit liegt nicht in den Sachen, sondern in den Begriffen. Die Dichtung ist die reichste Quelle des Neuen“. Das Neue erscheint demjenigen, der es nicht absichtsvoll hervorgebracht hat, und demjenigen, der es (unverhofft) wahrnimmt oder erfährt, als zufällig, es betrifft ihn, beunruhigt. Der Einfall, der das Neue generiert, bewirkt eine Diskontinuität im Denken und Aus-Denken der Welt. Das Neue ist eigentlich eine gewaltige Störung, für die sich das Genie zu verantworten hat.

Und wie steht es mit der mildereren Inspirationslehre? Die immerhin einen anderen auctor zulässt und zugibt; die Lehre von einem göttlichen „Hineinatmen“, „vdochnovenie“, vom Genie als beatmetem Wesen, das für seine Einfälle letztlich nicht verantwortlich ist, sie lediglich austrägt, zur Welt bringt, sie in Sprache ‚inkarniert‘. Hierzu passen Puškins Zeilen in seinem *Monumentum*-Gedicht, in denen er das „Geheiß“ des abwesenden Gottes (Apoll) zum Dichten, das „boz’je velenie“, besingt, dem seine Muse gehorsam, „poslušna“, ist, und die Zeilen in „Poet“, in denen er die Dichterseele durch die Berührung des göttlichen Wortes erwachen lässt:

Но лишь божественный глагол/ До слуха чуткого коснется,/ Душа
поэта встрепенется,/ Как пробудившийся орел...

Das göttliche Wort als die Keimzelle des menschlichen Wortes. Dagegen steht eine Vorstellung, die diejenige des regelfreien Genies eigentlich in den Schatten stellt: die Vorstellung vom männlichen Genie als einen (sich selbst begattenden) Gebärenden, wie sie Bloks „Ditja Gogolja“ zugrunde liegt. Das poetische Kind, „das neue Wesen“, ist die einmalige, antezedenzlose Hervorbringung, die sich einer antezedenzlosen Zeugung-Gebärung (die sich höchst schmerzhaft vollzieht) verdankt. Wie unbescheiden und gänzlich selbst-verantwortlich (den mütterlichen Schoß missachtend). Schlimmer noch Bruno Schulz, dessen Schöpfungsphantasie in einer perfekten männlichen ‚Urszene‘, welche Vater, Sohn und das Buch (Hl. Geist) vereinigt, die Mutterlosigkeit beschwört. Eine schlichtweg homoerotische Einfalls-Ideologie.

Wie aber steht es mit den unverantworteten, unverantwortlichen, gänzlich willkürlichen Einfällen, die der Traum beschert? Die Traumeinfälle sind besondere Fälle. Es lohnt sich, sie freudianisch auf Verschiebung und Verdichtung, auf die Mischung von Rezentem und Infantilem zu beleuchten. Vor allem aber würde es sich lohnen, das (intellektuelle?) Triebgeschehen zu entblößen, das sich in ihnen abbildet.

Sei's drum. Dem wollen wir lieber nicht nachgehen.

Bleiben wir bei der „Gehirnstürmerei“ oder der Inspiration.

Renate.Lachmann@uni-konstanz.de

Thomas Grob

ES KÖNNTE AUCH ANDERS SEIN, ABER ES KAM, WIE ES KOMMEN MUSSTE. EINE KLEINE JUBILÄUMSPHANTASIE ZU KONTINGENZ UND EPOCHE

I. Jubiläum und Kontingenz

Jubiläen werfen Fragen der Kontingenz auf, hinsichtlich des Gewordenen nicht weniger als des Zukünftigen. Die Alltagssprache verbindet Kontingenz mit der Offenheit des Lebens selbst: „Das ist das Leben“, sagt man, wenn etwas anders lief, als man dachte. Dieselbe Alltagssprache zitiert einerseits Wilhelm Busch: „Aber hier, wie überhaupt, kommt es anders, als man glaubt“, was vielleicht der Ursprung der Redewendung ist: „Erstens kommt es anders, zweitens als man denkt“. Die Weisheit des Volksmunds liegt aber wohl darin, dass er bei Bedarf einfach das Gegenteil behauptet: „Es musste ja so kommen“. Die Unlogik des Lebens findet in jedem Fall ihre nachträgliche Einbettung in einen Sinn.

Der Kampf zwischen dem Unvorhersehbaren und dem Notwendigen spielt sich in allen Bereichen menschlichen Handelns ab, und es scheint die Aufgabe des Individuums und von Gruppen, ihn in Logiken zurückzuführen. Lev Tolstoj hat sich, mit Blick auf die Frage des freien Willens in der Geschichte, in *Vojna i mir* darüber lustig gemacht. In einer später weggelassenen Passage der Urfassung führt er die (Selbst-), „Täuschung“ dieser nachträglichen Deutungen einerseits auf eine „psychologische Neigung“ des Menschen zurück, „im Nachhinein im Geiste Gründe für die Dinge zu erfinden, die ohnehin geschehen, so wie wir einen Traum aus der Vergangenheit dem angleichen, was im Moment des Erwachens geschieht“, andererseits auf das „Gesetz, dass in jedem elementaren Ereignis unendlich viele Begründungen zusammenfallen.“¹

Der Mensch ist nach Tolstoj aufgrund seines Umgangs mit subjektiv kontingenten Ereignissen geneigt, den einzelnen historischen Akteur – er zielt damit vor allem auf Napoleon – in seiner Handlungsfreiheit und Wirkung zu überschätzen: „Царь – есть раб истории“. Der Herrscher ist ein Sklave der Geschichte, ein „Werkzeug“ dieses „unbewussten, allgemeinen Lebens im Schwarm der Menschheit“ (бессознательная, общая, роковая жизнь челове-

¹ Tolstoj L.N. 2000. *Vojna i mir*. M., 616; vgl. *Pervaja zaveršennaja redakcija romana „Vojna i mir“*, hrsg. v. Ė.E. Zajdenšnur. M., 1983 (Literaturnoe nasledstvo, t. 94), 577f.

чества).² Tolstoj argumentiert damit nicht etwa für mehr Kontingenz im historischen Prozess, sondern für weniger – er sieht ein hypostasiertes „Leben“ und mächtige, den Zeitgenossen verborgene historische Kräfte am Werk. Er argumentiert aber vehement für mehr Kontingenz in der Perspektive auf die Geschichte – was ihn keineswegs hindert, Deutungen anderer zu kommentieren und eigene anzubieten.

Tolstoj überlässt diesen Erörterungen und somit der Frage nach Freiheit und Notwendigkeit immerhin das letzte Wort in seinem Roman. Seine durchaus originelle Position kann nicht ihre Herkunft aus dem Kontingenzmodell des Realismus verbergen, der seine gestalterische Wahlfreiheit gerne als Notwendigkeit definiert und so den Zufall als Maske der (erzählerischen) Notwendigkeit einsetzt.

Kontingenzen werden manchmal beschworen, viel häufiger aber werden sie beseitigt. Die Kultur ist eine Kontingenzvernichtungsmaschine, und vernichtet werden nicht zuletzt Kontingenzen, die die Kultur selbst geschaffen hat. Vielleicht liegt da eine grundlegende kulturelle Funktion des Erzählens, das per se Kontingenzbegrenzung betreibt und deswegen vielleicht weniger die Welt abbildet als deren Kontingenzen. Auch Wissenschaft und Alltagsweisheit unterscheiden sich davon in ihrem Umgang mit Kontingenz nur graduell. Es gilt bei allen diesen Verstehensformen nicht selten die moderne faustische Erfahrung, dass man Kontingenz beseitigen will und dabei neue schafft.

II. Kontingenz und Archiv

Über den Begriff der Kontingenz lässt sich in einer Allgemeinheit sprechen, in der er gleichsam alles und nichts bedeutet. ‚Kontingenz‘ ist kein gesicherter Begriff. Franz Josef Wetz sagt – wohl etwas übertrieben – von ihr, sie sei ein „Schlagwort [...], unter dem sich die einen dieses, die anderen jenes, die dritten gar nichts vorstellen“.³ Kontingenz ist auch, bei aller Unschärfe, mehr als ein Maß für Zufälligkeit. Niklas Luhmann beruft sich auf die komplexe Aristotelische Tradition⁴ und bestimmt ‚kontingent‘ als das, „was weder notwendig ist noch unmöglich ist“; er präzisiert, es gehe nicht um „das Mögliche überhaupt“, sondern um „das, was von der Realität aus gesehen anders möglich ist.“⁵ Die übliche modallogische Definition lautet entsprechend, dass kontingent ist, was gleichzeitig möglich und nicht notwendig ist. In dieser logischen Verwendung

² Tolstoj L.N. 1974. *Sobranie sočinenij v dvenadcati tomach*, t.6. M., 10.

³ Wetz F.J. 1998. „Kontingenz der Welt – ein Anachronismus?“, G.v. Graevenitz, O. Marquard (Hrsg.), *Kontingenz* (Poetik und Hermeneutik 17), München, 81-106, hier 81; vgl. ders. „Die Begriffe „Zufall“ und „Kontingenz““, ebd., 27-34.

⁴ S. den Überblick in Brugger W. 1976. „Kontingenz“, J. Ritter, K. Gründer (Hrsg.), *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 4. Basel, Sp. 1027-1034; zu Aristoteles' *endechéōnēon* und der Begriffsprägung durch die lateinischen Übersetzungen Sp. 1028f.

⁵ Luhmann N. 1984. *Soziale Systeme*, Frankfurt a.M., 152.

ist Kontingenz unabhängig vom Grad an Wahrscheinlichkeit, wenn sie auch oft als „besonders offene Form von Möglichkeit“ gesehen wird;⁶ in konkreten Anwendungsgebieten wird die Frage der Kontingenz oft mit ‚Zufälligkeit‘ verknüpft.

In historisch-kulturellen Belangen ist Kontingenz keine absolute oder auch nur feste Größe. So können Art und Grad von Möglichkeiten in einer bestimmten Situation aus Distanz betrachtet anders sein, als es den betroffenen Agierenden erscheint – und es können beide Perspektiven irren oder zumindest eingeschränkt sein. Dies gilt zumal, wenn wir Tolstojs Kausalitätskritik folgen und für ein Ereignis eine „unübersehbare Menge von Ursachen“ annehmen;⁷ diese kann man, so Tolstoj, nie alle kennen – doch geben sie immer jemandem Grund zur Aussage, er hätte ja immer schon gesagt, dass es so kommen werde.⁸

Die Rekonstruktion historischer Kontingenz, meint man damit die Offenheit, das Zukunftspotential einer bestimmten Situation, ist ein äußerst schwieriges Unterfangen: Schon unser Wissen ist auf irreversible Weise darauf aufgebaut, wie es eben gekommen ist. Auch die Bedingung, etwas Kontingentes dürfe nicht „notwendig“ sein, ist aus systeminterner Perspektive schwer zu durchschauen. Denn es gibt auch Schein-Kontingenz: Scheinbare Offenheiten, die in Wahrheit bereits entschieden sind. Nicht jedes „Es musste ja so kommen“ ist ungerechtfertigt.

In den Sozialwissenschaften und insbesondere der Soziologie meint der Begriff der Kontingenz nicht nur die Offenheit und Ungewissheit der Lebenserfahrung, sondern auch die Wahrnehmung der Welt als eine unter vielen möglichen. Luhmann brachte dies auf die immer wieder variierte Kurzformel, es könne immer auch ganz anders sein. In sozialen Theorien wird in der Regel davon ausgegangen, dass Kontingenz in der Neuzeit und der Moderne für den einzelnen zugenommen hat; Hermann Lübbe hat für die Funktion von Religion in nachauflärerischen Zeiten das Wort der „Kontingenzbewältigung“ geprägt.

Dem hält Michael Makropoulos, der ebenfalls ‚Moderne‘ über Kontingenzerfahrungen definiert, entgegen, das „Modernität“ nicht nur „Ordnungsschwund“ bedeute, sondern umgekehrt auch „Potentialitätserschließung“.⁹ Gesellschaftliche Kontingenz schaffe dispoible Handlungsräume: Seien antik nur die Handlungen selbst „auch anders möglich“ gewesen, seien es nun ganze Handlungsräume und Ereignishorizonte, die entsprechenden Dispositiven zur Verfügung stünden. Prozesshaftigkeit werde Instanzen wie Schicksal und Zufall entzogen und als Gestaltungsraum entworfen. Seit dem 18. Jahrhundert entfalte sich dies

⁶ Vgl. die spärlichen Hinweise in Wikipedia:
http://de.wikipedia.org/wiki/Kontingenz_%28Philosophie%29; Stand Januar 2007.

⁷ Tolstoj L.N. *Sobranie sočinenij*, 8.

⁸ Ebd., 106.

⁹ Makropoulos M. 1997. „Kontingenz und Handlungsraum“, G.v. Graevenitz, O. Marquard (Hrsg.), *Kontingenz*, 23-25, hier 25; vgl. ders., *Modernität und Kontingenz*, München, 1997.

in mindestens drei Feldern: technologisch, sozial – „als Gestaltbarkeit von Gesellschaft“ – und ästhetisch.¹⁰ Das neuzeitliche bzw. moderne Kontingenzerfahrung unterliegt so der Koselleckschen Verzeitlichung. Sie ist gleichzeitig der Raum, in dem Fortschritt, das Neue, zunehmend zum Kern der modernen Gesellschaft wird.

So verändert sich historisch nicht nur der Umgang mit Kontingenzerfahrungen, es verändern sich auch die Möglichkeitshorizonte selbst. Es wäre zu fragen, ob daraus nicht ein eigener Ansatz auch in der Literaturgeschichte erwachsen könnte: die Historisierung der literarischen Fiktion, die als Medium der Kontingenzzreduktion oder -bewältigung verstanden wird.¹¹ Die neuzeitliche Vorstellung eines ‚Fortschritts‘ ist abhängig von der Alterität, der das Bestehende fiktiv ausgesetzt ist; sie setzt, so noch einmal Makropoulos, die „Fiktionalisierung des Möglichkeitshorizontes einer Gesellschaft“ voraus.¹² Der ästhetische Bereich schreibt sich in die Kontingenzzräume einer Gesellschaft ein; oft ist gerade die Literatur der Ort, an dem diese verhandelt werden. Literatur ist als Diskursform mit Formen des Möglichen beschäftigt; ihr Spiel ist auf verschiedenen Ebenen – in Aussageformen, Referenzsystemen, Sujetmodellen, Gattungssystemen – nicht zuletzt eines mit Kontingenzzstrukturen. ‚Fiktion‘ entsteht in der Bindung an gesellschaftliche Diskursräume des Möglichen – Makropoulos verwendet den Begriff nicht umsonst auch für außerliterarische Bereiche.

Literatur entwickelt sich aber auch innerhalb der eigenen Diskurstraditionen und ihrer Möglichkeitsräume; diskursspezifische Archive wie Mimesisnormen oder Gattungsregeln wirken als kontingenzzreduzierende Regulative. Das Archiv einerseits, sein autoritativer Status andererseits bestimmen den Möglichkeitsraum des Neuen.

III. Archiv und Literaturgeschichte

Als Teil des literarischen Evolutionsprozesses verändern sich auch die Kontingenzelemente in der Selbstbeschreibung seiner Akteure. Programmatische Potentialität profiliert sich als Aufhebung bestehender Regeln und damit als Negation des Bisherigen. Dies muss mit der literarischen Formentwicklung nicht synchron ablaufen: Der romantische Anspruch auf Befreiung von festen Formen und die tatsächlich realisierten Neuerungen in der romantischen Poetik etwa

¹⁰ Ebd. in: *Modernität und Kontingenz*, 1997.

¹¹ Eine solche ließe sich, exemplarisch zugespitzt, entwickeln aus dem Begriff der literarischen Phantastik, wie ihn Renate Lachmann vertritt. Phantastik erscheint hier als „häretische Version des (oder eines) Realitätsbegriffs“ (Lachmann R. 2002. *Erzählte Phantastik. Zu Phantastiegeschichte und Semantik phantastischer Texte*, Frankfurt a.M., 10; vgl. dies., *Zum Zufall in der Literatur*, insbesondere der phantastischen, in: G.v. Graevenitz, O. Marquard (Hrsg.), *Kontingenz*, 403-432.

¹² Makropoulos, *Modernität*, 19.

klaffen weit auseinander, und erst der Modernismus realisiert das von der Romantik geschaffene Möglichkeitspotential in der Formensprache.

Gerade da, wo Kontingenz am stärksten sichtbar wird, wenn das Neue zum Element der Programmatik wird, zeigt sich dessen Gebundenheit an das Archiv. Das Neue ist immer sowohl Rückgriff wie Negation. Die Prozesse verlaufen deswegen auch niemals kontinuierlich; fast immer sind Selbstbeschreibungen ein wesentlicher Teil von ihnen. Vielleicht liegt hier ein Schlüssel, wenn man einen nicht-teleologischen Ausweg aus den Dilemmata der Literaturgeschichtsschreibung sucht.

Wenn in den letzten Jahrzehnten gegen traditionelle literaturgeschichtliche Modelle angeschrieben worden ist, dann fast immer unter dem Zeichen des Verdachts, ihre *grands récits* seien unangemessen teleologisch und den hegelianischen Totalitätsansprüchen nie entkommen. Verlangt wurde stattdessen im historischen Denken Pluralität, Regionalität und Kontingenz. Ganz besonders betroffen von dieser Kritik ist der Begriff der ‚Epoche‘. In extremer Form, wie sie etwa Hans Ulrich Gumbrecht vertrat, ist Literaturgeschichte nicht mehr als ein Fragment eines geschwundenen Glaubens „an den ontologischen Status teleologisch gerichteter Geschichtsverläufe“; sie impliziert ein „obsolet gewordenes Geschichtsbewusstsein“. ¹³ Doch würde man dies konsequent umsetzen, müsste man auf jede systemische Literaturbetrachtung verzichten; dann aber entfällt auch jegliche Betrachtung einer literarischen Evolution über das Einzelphänomen hinaus.

Die Skepsis gegenüber herkömmlichen Erzählweisen über Literaturgeschichte ist natürlich berechtigt. Doch führte die Debatte in die paradoxe Lage, dass man mit Begrifflichkeiten arbeiten muss, die man theoretisch ablehnt – dies gilt insbesondere für Epochenbegriffe, deren Verwendung durch die theoretische Unterwanderung keineswegs an Bedeutung verloren hätte.

Auch die mittlere, pragmatischere Position, die sich herausbildete, hat für dieses Problem keine Lösung. Sie betont gleichzeitig die Berechtigung und den analytischen Konstruktcharakter der Epochenbegriffe; David Perkins etwa nennt sie „necessary fictions“. ¹⁴ Nimmt man an, Epoche sei „der literarischen Evolution nicht wesensmäßig inhärent“, wird der Epochenbegriff zum reinen Konstrukt der Betrachtung, zum „Ordnungsbegriff“. ¹⁵ Dies erscheint zunächst als eine elegante Lösung, auch wenn auffällt, dass als einzig mögliche Gegenposition hier sogleich das alte ‚Wesen‘ der Epoche beschworen wird. Doch sieht man von der oft (aber nicht immer) willkürlichen Namensgebung für die Epo-

¹³ Gumbrecht H. J. 1984. „Literaturgeschichte – Fragment einer geschwundenen Totalität?“, Dällenbach L., Hart Nibbrig Ch.L. (Hrsg.), *Fragment und Totalität*, Frankfurt a.M., 45, hier 34f.

¹⁴ Perkins D. 1992. *Is Literary History Possible?* Baltimore, London, 65.

¹⁵ So Göbels W. 1998 im *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*, Stuttgart, Weimar, 123.

chen ab, so wird nicht wirklich einsichtig, wie ein nur fiktives oder konstruiertes Konzept, das mit dem Gegenstand nicht „inhärent“ verbunden ist, „Ordnung“ schaffen soll. Es lässt sogar einen gewissen Ideologieverdacht aufkommen, dass für ‚Epochen‘ nicht gelten soll, was Wilhelm Voßkamp den Gattungen zubilligt: dass sie nämlich „institutionalisierte Organisationsformen literarischer Kommunikation [sind], in denen spezifische Welterfahrungen sedimentiert sind.“¹⁶ Jeder Zeitdiskurs ist in einer bestimmten kulturellen Umgebung begrenzt und dadurch, wie relativ und pluralisiert auch immer, stabilisiert. Ohne Formen von Epochenbegriffen lässt sich dies nicht konzeptualisieren, und diese Notwendigkeit entstammt sehr wohl dem Gegenstand Literatur- bzw. Kulturgeschichte.

Aber es geht noch um mehr: Anders als die beschriebenen Ansätze der Soziologie würde die historische Literaturwissenschaft mit dem Verzicht auf eine systemorientierte diachrone Betrachtung, mit der faktischen Beschränkung auf das Einzelfphänomen auch auf eine historisierende Betrachtung von Möglichkeitsräumen verzichten – und damit auf eine entscheidende Dimension von Kontingenz.

Es ist nun mal nicht in jeder Zeit alles (alles Neue) möglich, geschweige denn könnte alles ganz anders sein. Auch wenn man sich, durch Diskurstheorien gewieft, nicht mehr auf Positionen zurückbegeben möchte, die die Epochenzuschreibung letztlich den Autoren selbst überließen, schaffen gerade Selbstbeschreibungen hier wirksame, d.h. überindividuell verbindende und stabilisierende Codes: der postmoderne Roman wäre ein anderer ohne die Diskussion um das Postmoderne, so wie romantische Dichtung (ganz zu schweigen von der Romantikforschung) etwas anderes wäre ohne romantische Programmatik. Nicht nur der Mensch agiert in Rollen, auch größere kulturelle Bereiche tun dies, und dies spiegelt sich auf komplexe Weise in Konzepten, Programmen oder Moden.

‚Epochen‘ als Selbstbeschreibungskategorien funktionieren – ähnlich wie der ‚Autor‘ – als rekursives Regulativ literarischer Produktion und Evolution. Dass Selbstbeschreibungsmodele verschiedene Reichweiten haben und pluralisiert sein können, dass sie nicht identisch sein werden mit unseren beschreibenden Modellen aus historischer Distanz, das ändert an diesem Sachverhalt nichts. Und dass hier nicht die Rede ist vom „Wesen“ einer Zeit, versteht sich von selbst.

Doch verdanken sich kulturelle Phasen ja nicht nur der *epoché*, dem ruhenden Zustand, sondern auch und vor allem dem Wechsel; interessanterweise haben sich Kritiker von Epochenbegriffen mit besonderer Aufmerksamkeit den sogenannten Epochenschwellen zugewandt. Allgemein formuliert geht es um

¹⁶ Voßkamp W. 1995. „Gattungen“, Brackert H., Stückrath J. (Hrsg.), *Literaturwissenschaft. Ein Grundkurs*, Erweiterte Ausgabe, Hamburg, 253-269, hier 265.

die Frage der Interpunktion des Entwicklungsprozesses kultureller Erscheinungen (wie der Literatur) unter Berücksichtigung der Tatsache, dass diese in der Regel nicht kontinuierlich verlaufen. Dass man einzelne Phänomene in längeren zeitlichen Dimensionen betrachten kann, ändert nichts daran, dass tiefere, weiträumige Veränderung meist in kleinen Revolutionen stattfindet, die in weitem Umfeld Elemente semantisch verschieben, Hierarchien und Axiologien umstellen – oft entspricht dies ja auch dem subjektiven Eindruck der Beteiligten. Gerade in diesem Wechsel jedoch ist das Neue vom Archiv, dem zu ersetzenden Kanon, vom dem man sich abstößt, besonders abhängig (so wie gerade die deutschsprachige theoretische Diskussion zur Literaturgeschichte über die Negierung besonders ‚hegelianisch‘ geprägt ist).

Die Theorien über die Entstehung des Neuen in der Literatur bzw. Kultur tragen diesen diachronen Asymmetrien wenig Rechnung. Jurij Tynjanovs Evolutionstheorie sieht die Bewegung zwischen dem, was er als Zentrum und Peripherie eines Systems definiert, als Motor des Wechsels; strukturell davon nicht allzu weit entfernt ist Boris Groys' Theorie des Neuen angesiedelt, die mit einem Modell von Archiv und ‚Profanem‘ arbeitet, mehr von der Kunst ausgeht und idealtypisch Duchamp und das ReadyMade, zudem das Museum als Instanz des Archivs im Auge hat. Für die Diskontinuitäten in der Entwicklung aber stellen beide Ansätze kaum ein Instrumentarium zur Verfügung: Vor allem bei Groys, der hier vielleicht postmoderner denkt, als ihm bewusst ist, fragt sich, inwiefern sein auf Umwertung beruhendes Neues überhaupt neu sein kann. Zu verweisen wäre vielleicht noch auf Jurij Lotmans Modell von Zentrum und Peripherie, das ebenfalls die Peripherie zum Entstehungsort des Neuen macht. Kombiniert man das mit seinem Modell des kulturellen Dualismus in Russland, so wird eine Problemstellung erkennbar: die Form solcher Paradigmenwechsel bestimmt eine Kultur mit. Das Modell von Zweipoligkeit vs. Dreipoligkeit selbst bleibt dabei aber allzu rudimentär.

IV. Literaturgeschichte und Epoche

Es fragt sich, ob es einen Epochenbegriff geben kann, der es vermag, gleichzeitig der Kontingenz des Prozesses aus der Sicht der betrachteten Zeit und der diskontinuierlichen Entwicklungslogik ästhetischer ‚Systeme‘ ausreichend Rechnung zu tragen. Dies würde bedeuten, ‚Logik‘ und Unvorhersagbarkeit zu verbinden und nicht der auch in der Literaturgeschichte üblichen Suggestion zu verfallen, „dass es kam, wie es kommen musste“. Ich meine, dass diesbezüglich kaum jemand mehr geleistet hat als Igor' Smirnov – auch wenn ich mir nicht sicher bin, ob sein Ansatz sich für den ersten Aspekt besonders interessiert. Ich klammere spätere Paradigmen Smirnovs zur historischen Epochenmodellierung – etwa die psychoanalytischen in der *Psichodiachronologika* – aus und be-

schränke mich auf sein Mittelalterbuch *O drevnerusskoj kul'ture, russkoj nacional'noj specifike i logike istorii* und da auf den Aspekt der Epochenkonstruktion.

Der erste Schritt, den wir diesem Ansatz verdanken, ist eine konsequente Bestimmung der ‚Epochen‘ aus der diachronen Negation. Dies gilt sowohl für einzelne Elemente wie für ein Gesamtsystem Kultur. Bezüglich unseres Problems stellt dies einen eigentlichen Befreiungsschlag dar, der auch der Rolle der Selbstbeschreibungen, die das Neue immer mit abgrenzendem Blick auf das Alte präsentieren, gerecht werden kann. Natürlich beruht dieser Schritt auf einer nicht ganz risikofreien Implikation: dass es die Einstellung gegenüber vorangehenden Archivformen bzw. deren Dominanten ist, die einen Zeitdiskurs oder zumindest die „große Diachronie“ prägen; die „kleine Diachronie“ wäre dann die Binnenentwicklung des neu etablierten Systems – etwa in der Bewegung vom Analytischen zum Synthetischen – unter Beibehaltung einer Dominante.

Smirnovs Modell, das diesbezüglich meines Wissens einzigartig ist, stellt eine Ablösemechanik von Epochen vor, die auf einem differentiellen Epochenbegriff basiert und die Form des negierenden Rückbezuges auf das Vorangehende zum Ausgangspunkt der Epochenbestimmung macht. Er bestimmt die Art dieser Ablösungen in logischen Termini der Negation. Die Verwendung logischer Kategorien als Raster mag man als eine gewisse Willkür sehen, doch entstehen dadurch unbestreitbar mehr Möglichkeiten der Negation, als das Dualismusmodell Lotmans und Uspenskij's vorgibt; ihm wirft Smirnov vor, so müsse jede neue Phase im Grunde in die vorletzte zurückfallen. Und es gibt in der Tiefenstruktur wohl tatsächlich nicht unendlich viele Negationsmöglichkeiten. Ästhetische Modelle beruhen bei Smirnov auf einigen stabilen Basiskategorien wie transzendent / immanent, Zeichen / Referent oder natürlich / künstlich. Smirnov baut daraus eine komplexe Typologie, basierend auf diachronen einfachen und doppelten Negationsformen, um die verschiedenen Phasen zwischen russischem Frühmittelalter und der Barockzeit (und andeutungsweise darüber hinaus) über ihren Bezug zum ‚Archiv‘ zu charakterisieren. So unterscheidet er beispielsweise eine annullierende, a-konjunktive Negation von einer anti-konjunktiven, substituierenden, dann davon noch eine quasi-konjunktive, simulierende. Daneben stehen einfach negierende Epochen, die sich über die Ersetzung definieren, den doppelt negierenden entgegen, die die Konjunktion ebenso ablehnen wie die Negierung der Konjunktion. Die Kultur verwendet im Laufe ihrer Geschichte die logisch möglichen Relationen von Negation, um neue Phasen hervorzubringen. Diese werden keineswegs monolithisch verstanden: Jede von ihnen verfügt über konkurrierende semantische Programme und Subsysteme.

Da Smirnov ‚Epoche‘ primär über Differenz versteht, liegt der Akzent auf dem Anfang jeder Großphase. Eine Epoche in diesem Sinn ist nicht ein fester Fundus von Bedeutungen, sondern vielmehr eine bedeutungsgenerierende Grö-

ße – ein Raum für Neues, eben ein Möglichkeitsraum, eine Sinmaschine, die gegen außen selektiert und im Inneren Bedeutungen ermöglicht, die immer nur teilweise realisiert werden. Ihr Status ist derjenige der Bedingung der Möglichkeit von kulturellem Sinn. Die Ablösung von Epochen vollzieht sich deswegen nicht primär als Austausch von ‚Sinn‘, sondern als „Ersetzung der Ersetzung“ (zameščenie zameščeniija): als Differenz der Differenz. Wenn dies dem Luhmannschen Evolutionsbegriff nahe kommt, so gehört das zu den so auffallenden wie schwer erklärlichen Affinitäten dieser beiden Theorieansätze, die von sehr unterschiedlichen Grundpositionen ausgehen.

Aus Smirnovs Evolutionsmodell, das ich hier ein wenig in ein anderes Theoriefeld verschiebe, ergibt sich eine überraschende Zeitstruktur, die auf außerordentliche Weise der Spezifik des ästhetischen Gedächtnisses Rechnung zu tragen vermag. Akteure der Literatur, so betonte Smirnov schon früh, können prinzipiell jederzeit auf weit Zurückliegendes ebenso zurückgreifen wie auf das Nächstliegende, und gewisse Phasen können sich aufgrund der typologischen Notwendigkeit der Evolution nahe kommen, obwohl sie keinen ersichtlichen Kontakt aufweisen. In den sog. *complex dynamics*-Theorien haben sich ganze Forschungsfelder entwickelt, die solche Phänomene bzw. Evolutionsformen natur- und sozialwissenschaftlich beschreiben. H.M. Enzensberger wiederum hat, dadurch angeregt, dieses Zeitmodell in einem Essay die „Blätterteigstruktur“ der Zeit genannt: letztere entwickelt sich nicht linear, sondern faltet sich in immer komplexere Schichten, so dass zeitlich weit Auseinanderliegendes nahe beieinander zu liegen kommen kann.¹⁷ In Smirnovs Modell verbinden sich wie in keiner anderen mir bekannten Evolutionskonzeption lineare mit zyklischen Elementen; dass er selbst sich schon früh mit der Verwandtschaft historisch entfernter Phasen beschäftigt hat (etwa Barock und Avantgarde), ist nur konsequent.

Smirnovs Theorieansatz demonstriert, wie man Linearität und Zyklizität, Kontingenz und Gesetzmäßigkeit, A-Teleologie und evolutionäre Logik zusammen denken kann, ohne sich von der Voraussetzung einer beschreibbaren historischen Prozessualität zu verabschieden. Er findet für das Grundproblem eine paradoxe Formel: Die Geschichte sei „teleologisch, aber ohne Ziel“.¹⁸ Seine Annahme von Gesetzmäßigkeiten geht weit. Ich bin mir nicht sicher, ob ich seiner These, auch in der Abfolge verschiedener Negationsmodelle gebe es noch eine übergeordnete Logik, folgen soll; sie hat in seiner Darlegung etwas Bestechendes, aber ich kann dafür keinen Grund erkennen. Vielleicht befinden wir uns damit in einem Bereich unhinterfragbarer individueller Prämissen, vergleichbar mit der „attraction“, mit der einst Roman Jakobson seine Vorliebe für binäre

¹⁷ Enzensberger H.M. 1997. „Vom Blätterteig der Zeit. Eine Meditation über den Anachronismus“, ders., *Zickzack. Aufsätze*, Frankfurt/M., 9-30.

¹⁸ Smirnov I.P. 2000. *Megaistorija*, M., 8.

Modelle beschrieb. Smirnovs Prämisse würde damit strukturell korrespondieren, dass er, wenn ich richtig sehe, viele anthropologische Phänomene vom Tod aus denkt – auch eine Teleologie ohne Ziel. Der Fluchtpunkt dieses historischen Denkens wäre damit der Höhepunkt jeder Kontingenz, der zugleich aber ihr Ende bedeutet.

V. Epoche und Jubiläum

Jubiläen sind von außen vorgegebene, künstliche Interpunktionen. Sie bedeuten nur insofern etwas, als man sie mit Bedeutung füllt. In der magischen Welt der Jahreszahlen, in der wir leben, drängen sie jedoch geradezu dazu, mit epochalen Gedankenspielen verknüpft zu werden. Dabei entstehen meist konservative Momente, die zu Nostalgie und dem künstlichen Optimismus des „weiter so“ neigen. Dennoch stellen sie einen besonderen Blick auf Geschichte dar, einen, der Gewordenes und Offenheit, der Nahes und Weites zusammenbringt, der das Neue thematisiert, und sei es *ex negativo* darum, weil man das Bisherige nicht aufgeben möchte. Jubiläen – wer, der mit russischer Literaturgeschichte zu tun hat, wüsste das nicht – sind Momente, in denen *post festum* Epochen erfunden werden.

Der Geschichte, sagt Smirnov, kann man nicht entkommen: Man ist ihr auch dann unterworfen, wenn man denkt, sie sich zu unterwerfen. Auch dies gehört wohl zum „komplexen Parallelismus“, den er zwischen der Kultur und der individuellen Psyche am Werk sieht. Dann müsste man auch das Leben aus seinen Anfängen und Revolutionen, aus seinen diachronen Negierungen verstehen: den einfachen, den doppelten, den negierten. Wo Jubiläen Epochen suggerieren, wird die grundsätzliche Kontingenz des Lebens vergessen. „Was wäre, wenn Konstantinopel nicht gefallen wäre?“ fragt Smirnov, im Wissen, dass er mit dieser Art von Frage ein historisches Tabu bricht. Hätte es ganz anders kommen können? Anstatt eine Antwort zu bekommen, erfährt der Historiker – und wohl auch der Historiker seiner selbst – seine Machtlosigkeit wie seine Freiheit. Und hätte man nur dies gelernt von Igor' Pavlovič Smirnov – es wäre Grund genug, im Spiegel dieses Jubiläums trotz allem eine kleine Epoche zu sehen.

grob@gess.ethz.ch

Raoul Eshelman

PERFORMATISM IN THEORY: THE NEW MONISM

One of the salient features of Igor' Smirnov's theory of literary history¹ is its emphasis on a basic alternation between primary cultures which think of sign, user and referent as a unity and secondary cultures which assume the existence of an unbridgeable gap between sign and referential reality. Primary cultures can thus be said to adhere to a *monist* notion of sign, secondary cultures to a *dualist* one. In the last thirty years, the overwhelming dominance of a specific type of secondary culture – postmodernism – has led to a mindset which disregards, disdains or debunks any and all monist concepts of sign. The result has been a post-historical attitude in which the possibility that one's *own dualist* concept of sign could be replaced by *another monist* one is not even taken into consideration.

In the following I would like to show that the alternation between primary and secondary cultures as outlined by Igor' Smirnov has not ceased to exist. Beginning in the late 1990's, a whole slew of books, movies and architectural objects have begun to exhibit the basic features of primary culture: a distinct turn towards an anthropological notion of sign (unity of sign and user) and towards a heightened awareness of thingness (unity of sign and referent), accompanied by a distinct turn away from the textualization of reality and from the schizoid subjectivity² that are essential features of postmodernism.

The focus of the following discussion is, however, not on works of art but on theory. In spite of the nearly monolithic dominance of secondary culture and dualist semiotic theory over the last thirty years, a number of monist concepts have succeeded – with varying degrees of success – in freeing themselves from the dualist strictures of poststructuralist discourse. The most well developed of these theories in semiotic terms is Eric Gans' notion of generative anthropology which I have also used as the starting point for my own epochal concept of performatism. Since I have treated both Gans' semiotics and the notion of performatism elsewhere in greater detail, I will not reiterate their basic premises here.³ In-

¹ Most notably in Döring-Smirnov und Smirnov 1982.

² As described, for example, in Smirnov 1991.

³ See, for example, the original formulation in Eshelman 2000 as well as a more recent reworking in Eshelman 2005/2006. For a thorough presentation of generative anthropology see Gans 1993.

stead, I wish to undertake a brief survey of some other current monist theories and consider their role in effecting the shift to what I call performatist culture.

My short foray into the new monism begins in a kind of limbo reserved for theories that are monist in design but lack certain crucial features that would enable them to leave the gravitational field of posthistorical discourse. As a result they continue to orbit endlessly around the very kind of postmodern paradoxes that their authors set out to overcome.

Pragmatic Performatism: “Against Theory”

In America, the most widely discussed monist concept up to now has been Steven Knapp’s and Walter Benn Michaels’ campaign “against theory” which was launched in the early 1980’s.⁴ Viewed in performatist terms, Knapp and Michaels place author, sign and recipient within the bounds of an inner or primary frame.⁵ Signs only mean things because human subjects intend them so for other people; interpretations by those other people, for their part, can only seek to reconstruct those intentions through the signs provided by the work. All three elements meet in a unified performance that cannot be reduced to any one of its parts. Attempts to isolate and favor any one part of this unity – be it the mark or trace after the fact (poststructuralism) or the author before the fact (hermeneutics) lead to logical absurdities in the way interpretation is defined and practiced. For example, by radically separating human intention from the sign, poststructuralists like Paul de Man wind up positing the existence of completely arbitrary signifiers that “mean nothing” – a definition suggesting, in effect, that we are no longer dealing with signifiers but with mere sounds.⁶

With their concept Knapp and Michaels establish an airtight primary frame that would choke off all “theory” – all attempts to intervene one-sidedly in the basic semiotic relation linking author, sign and recipient. As such, interpretation acquires a distinctly performative rather than an epistemological cast. Different people interpret what they believe is someone else’s intent and the best or most convincing interpretations of the signs conveying that intent compete for acceptance. Individual subjects constitute themselves by expressing intentions they necessarily believe in; their beliefs make their own selfness accessible to others who in turn make their own selfness available through the act of interpretation.

⁴ For the original article and the debate surrounding it see Mitchell 1985.

⁵ Performatist narratives (and arguments) work by constructing a congruent pair of frames. The inner frame (or scene) highlights an unbelievable or dubious situation or argument; the outer frame (or work frame) then confirms the peculiar logic of the inner frame on the higher level of the work as a whole. The observer knows that this logic is askew, but has no choice but to accept it as a structural principle; he or she is thus forced to *believe* in an aesthetic context. For literary examples of how this framing works see Eshelman 2005/2006.

⁶ See Knapp and Michaels’ critique of de Man in Mitchell 1985, 22-23.

Belief rather than knowledge becomes the motor of interpretation and the subject rather than the signifier its agent; the benchmark of historical criticism becomes pragmatic and performative.

Unfortunately, Knapp and Michaels never moved beyond this first argumentative step. The fatal flaw of their monist scheme is that it lacks an outer, synthetic frame relating the act of interpretation to human culture on some higher level. If Knapp and Michaels' neo-Peircean, pragmatic concept really were operative, culture would consist of an endless clusters of unified interpretative performances jostling one another until one or the other comes up on top. The post-structuralist notion of culture as endlessly proliferating textuality would be replaced by a pragmatic, anti-theoretical notion of endlessly proliferating primary frames or interpretative performances. The history of culture would become a chain of interpretative acts elbowing one another for primacy with "theory" – or what's left of it – tagging harmlessly along behind. Knapp and Michaels' scheme turns out to be atomistic and in the end nearly tautological. Before interpretation, as it turns out, there is just interpretation and after interpretation – still more interpretation. For this reason, apparently, Michaels himself has never been able to develop a positive concept of post-postmodernism.⁷ His own work lacks an outer frame – a *theory* – that would link the atomistic, belief-centered monism of anti-theory with some overarching construct around it. Inasmuch as it stays true to its name, anti-theory rules out any synthetic concept of literary history or culture; its own claim to novelty remains restricted to the analytical nuts-and-bolts realm of argumentative logic.

This is most evident in the scene devised by Knapp and Michaels to dismantle "theory." In their by now well-known scenario waves mysteriously inscribe a pantheistic poem by Wordsworth on a sandy beach – suggesting an originary confrontation with the possibility of a higher, transcendental intent.⁸ The authors, however, in keeping with their strict anti-theoretical agenda do not extend their analysis to the structural significance of belief for the development of culture as a whole. This rules out any Durkheimian insight into religion or cult as the basis of secular culture and it rules out any semiotic insight into history as the alternation of two basic competing sets towards the sign – of which Knapp and Michaels' stringent anti-theory is just one variant. Although in itself a groundbreaking step forward into the new monism, anti-theory is unable to reflect on its own innovative historical contribution and remains mired in posthistory.

⁷ His most recent book, *The Shape of the Signifier. 1967 to the End of History* (Michaels 2004), is a stinging critique of postmodernism and poststructuralism that however presents no positive alternative to them.

⁸ See Mitchell 1985, 15-18.

Cynical Performatism: Boris Groys's *Unter Verdacht*

As far as I am aware, the only critic to realize the crucial importance of giving the new a formal theoretical justification has been Boris Groys. Like Knapp and Michaels, Groys began his critique of poststructuralism using a single-framed monism and taking performativity as the main benchmark of innovation. Groys' basic strategy, first set forth in his book *Über das Neue* [On the new] (Groys 1992), was to jump-start history again by redefining epochal innovation "the new" – as performance (Groys states that it "has the character of an event"⁹). Groys posits the existence of two realms: the everyday or profane world and the privileged realm of the archive. Innovation – and with it the historical development of art – is determined by what gets into the archive and what is expelled from it over the course of time. Groys argues that there is no "secret" guaranteeing the inclusion of a profane object in the realm of artistic value. Neither market manipulation nor the Freudian unconscious nor authenticity nor otherness nor any other rule formulated by discourse itself is capable of regulating entry into the archive. The reason for this is that all discursive rules themselves are subject to a performative mechanism arising from the tension between the archive and the profane, undifferentiated world of otherness around it. According to Groys, valuable things in the archive gain their value by presenting the profane other in a new, exciting way. Unfortunately, the luster of this presentation begins to dim at the very moment that it gains general acceptance in the realm of the archive. In other words, as soon as a theory of the profane is canonized within the archive it loses precisely that mysterious bond with the profane, other world that made it attractive to the archive in the first place.¹⁰ The search for a new interpretation of the profane other can then begin anew.

Using this performative theory of cultural innovation, Groys has no trouble disposing of the main conceit of posthistorical discourse. Deconstruction's zig-zagging, trace-guided strategy of coupling new with old and old with new does not end history, since a quick glance at its intellectual predecessors confirms that deconstruction's specific way of showing that there is nothing really new is itself something new (Groys 1992, 48). Although Groys' performative, monist redefinition of history has an undeniable logical charm to it, it is like "anti-theory" dangerously close to turning into an airtight, arid argument. If we take Groys at his word, the only irreducible, constant element in history is a performative mechanism that devalues its canons as soon as it grows bored with them and re-

⁹ "True thought has the character of an event—and disappears with time." ["Das wahre Denken ist ereignishaft – und vergeht mit der Zeit."] (Groys 1992, 150)

¹⁰ "The successful, true description changes the boundary separating the valorized and the profane and in succeeding robs itself of its own truth." ["Die gelungene wahre Beschreibung verändert den Verlauf der Grenze zwischen dem Valorisierten und dem Profanen und beraubt sich mit ihrem Gelingen selbst ihrer Wahrheit."] (Groys 1992, 151)

places them with new ones. For someone familiar with the tradition of Russian literary theory, the whole thing sounds like a warmed-over version of the Russian Formalist notion of automatization and deautomatization which reduced literary history to a struggle between musty old canons and dazzling new shock effects. As Groys himself appears to have realized, this two-dimensional, mechanistic definition of historical innovation was not enough to grasp the historical process in all its profundity.

With this in mind, Groys returned to the problem of the new in a second book entitled *Unter Verdacht* [Under Suspicion] (Groys 2000). In trying to describe the “cultural economy” determining historical innovation, Groys introduces two new structural features to his model. The first addition is a unified sign encompassing a “submedial space” in addition to signifier and signified; the second is what he calls a “submedial” subject manipulating that space. In more conventional terms one could say that Groys introduces an ontological, an anthropological and a transcendent dimension to the sign. For Groys signs are no longer composed of signifiers and signifieds that freely combine and disperse in the endless ebb and flow of signification. Rather, signs have the purpose of conveying to us something fundamental and mysterious about being without our ever really being able to pinpoint what that relation is. Groys calls this profound, hidden realm below the signifier-signified relation the “submedial space.” This space, like the profane realm outside the archive, appears to the archive as an ineffable other. Unlike the profane realm the submedial space is already *inside* the archive; it forms the substrate of the valued objects of art within that privileged space. The archive, in other words, has a horizontal dimension (pertaining to the transactions between valued and profane things) and a vertical one (pertaining to a “deep,” ontological or submedial realm and a “superficial” or merely semiotic one). The point of including things in the archive is to plunge into an abyss of speculation on being; the archive itself, however, must always react to this by transcending its own closure – by reaching outside of itself – to renew the search for what is at the root of existence. The archive, as the highest repository of cultural value, is now in any case implicated in “deep,” inner questions along with regulating economic transactions between the valuable and the profane.

In contrast to his first model which left the question of agency open, Groys now introduces a half-human, half-transcendent subject into his scheme. According to Groys, in dealing with the archive we always suspect that an unknown someone – a “submedial subject” – is manipulating the submedial space to his or her own ineffable ends. The workings of the media in the archive are hence always “under suspicion” of being misused or abused for someone else’s purposes. Although this suspicion can never be entirely eliminated, it is possible to diminish it somewhat with what Groys calls the “forthrightness effect” [*Effekt der Aufrichtigkeit*] (Groys 2000, 23). This means that even though it is impossi-

ble to be truly candid or forthright about the (unknowable) workings of the archive, the effect of this can be temporarily achieved when someone seems to reveal to us the “real” workings of ontological or submedial space. According to Groys this revelation occurs mainly by way of paradox, alterity and surprise. Signs that seem most forthright tend to be “first of all, new, unusual, and unexpected and, second of all, poor, base, and vulgar” (Groys 2000, 73). To summarize, the basic workings of culture are rooted in a never-ending process of revelation that seems to be manipulated by a malevolent subject with distinctly theist capabilities – a devious God of small things, as it were, who is really a projection of our own jealous insecurities and desires.

Whatever one happens to think of Groys’ personal conclusions, his monist model of media culture is in structural terms directly comparable to both generative anthropology and performatism. Like Gans’ originary or ostensive sign, Groys’ concept of submedial space breeds resentment that must be constantly assuaged through new acts of signification, valuation and regress to an unreachable origin. And, like performatist constructs, Groys’ model of media culture consists of a double frame (archive and sign) presided over by a distinctly theist subject. In spite of these similarities, however, Groys’ attempt to formulate a “media ontology” never quite crosses the threshold of postmodernism. The reason for this is Groys’ tenacious, typically poststructuralist insistence on favoring knowledge over belief. Since Groys “knows” that ontology is a bottomless pit and since he “knows” that there is no submedial subject or God of culture, he has no particular interest in getting involved in the day-to-day workings of the archive itself. Having demonstrated with epistemological means that poststructuralist discourse is really an ontology, he is content to walk off with the grand prize for epistemological criticism but does not take an ontological stand himself – thus, in effect, repeating the basic argumentative gesture of poststructuralism. Accordingly, the last section of *Unter Verdacht* rounds up and interrogates the usual suspects – Derrida, Bataille, Mauss, Lyotard etc. – but says nothing about the across-the-board switch to monism now taking place in contemporary culture. One leaves Groys with the suspicion that although he himself has intuitively grasped the new, monist turn to a spatially framed apprehension of being, he still feels more comfortable playing the old, postmodern game of trying to get in the last epistemological word at all costs. This is why Groys prefers to talk about the new in the abstract as a transcendental, empty category but not as an immanent state or way of being – unless you happen to think that “being” means getting constantly hoodwinked by an unseen, malicious Other. Groys, like Knapp and Michaels, leads us to the promised land of post-postmodernism but is unable to enter it himself.

As these two examples show, the minimal conditions for overcoming postmodernism would seem to be, apart from holding to a monist concept of sign, a

synthetic rather than merely analytical, methodology and the unequivocal grounding of discourse in ontology instead of epistemology. The two following theories that I would like to discuss in greater detail – Peter Sloterdijk’s spherology and Jean-Luc Marion’s philosophy of givenness – not only meet these criteria in full but also add, respectively, a cultural-historical dimension and a phenomenological one to the existing body of monist, no longer postmodern theory.

Effervescent Performatism: Peter Sloterdijk’s Spherology

One German philosopher who has had no qualms about switching over to a monist, spatially defined ontology of culture is Peter Sloterdijk. With his massive 2,400-page trilogy *Sphären* [Spheres]¹¹ Sloterdijk has tried nothing less than to show that all human culture is based on discrete psycho-social spaces that he divides into “bubbles,” “globes” and “foams.” Although not wholly original in its basic premise about the importance of closed-off, spiritualized space – Mircea Eliade has said something similar before¹² – Sloterdijk far exceeds Eliade in the boldness of his philosophical vision and the scope of his cultural commentaries which range from the beginnings of civilization to the present day and include discussions of such wildly diverse topics as prenatal mother-child bonding, mesmerism, Heidegger’s concept of being-in-the-world and the history of air-conditioning. Sloterdijk’s own discourse in fact exemplifies the ebullient “foaming” [*Verschäumlichung* {sic}] that is the focus of his third volume. Rather than building up a carefully articulated philosophical edifice step by step, he surges from one encapsulated sphere or topic to another, demonstrating as he does their basic phenomenological unity in diversity.

As with the other theories discussed here, the outlook of spherology is explicitly postmetaphysical. Sloterdijk is interested neither in returning to the old global unities of classical metaphysics (at one point, he calls his own method a “critique of round reason” [I, 63]) nor in restoring the whole, well-rounded subjects that were once thought to reside within them. Instead, he suggests that all human culture arises in what he calls spheres which he defines as spatial encapsulations, spheres or “bubbles” [*Blasen*] enabling a dyadic, intimate bond to develop between at least two people: The sphere is the interiorized, developed, divisible round space that people live in insofar as they succeed in becoming human. Because living already always means creating spheres both small and large, humans are the beings who erect round worlds and gaze off into horizons. Living in spheres means creating the dimension in which people can be con-

¹¹ *Sphären I. Blasen* [Spheres I. Bubbles] (Sloterdijk 1998); *Sphären II. Globen* [Spheres II. Globes] (Sloterdijk 1999); *Sphären III. Schäume* [Spheres III. Foams] (Sloterdijk 2004). Cited henceforth as I, II and III.

¹² See Eliade (1987, 22). Sloterdijk himself doesn’t acknowledge this connection directly.

tained. Spheres are spatial creations that act as immune systems for ecstatic beings upon which the outside world exerts its influence.

Die Sphäre ist das innenhafte, erschlossene, geteilte Runde, das Menschen bewohnen, sofern es ihnen gelingt, Menschen zu werden. Weil Wohnen immer schon Sphären bilden heißt, im Kleinen wie im Großen, sind die Menschen die Wesen, die Rundwelten aufstellen und in Horizonte anschauen. In Sphären leben heißt, die Dimension erzeugen, in der Menschen enthalten sein können. Sphären sind immunsystemisch wirksame Raumschöpfungen für ekstatische Wesen, an denen das Außen arbeitet. (I, 28)

Translated into the terms of performatism this means that the basic unit of human existence is an artificially created frame privileging inside over out but not excluding the external world entirely; the inner world must constantly “maintain, reconstitute, and improve itself in the face of the provocation that is the outside” (I, 46). Unlike generative anthropology, Sloterdijk’s argumentation lacks any causal explanation of the originary spherological scene; he simply posits it as a universally empirical given, using as he does the biologically suggestive metaphor of the immune system and stressing its creative, artificial nature with evocative terms like “innenhaft” [having the character of insideness], “Schöpfung” [creation], “erschlossen” [opened up for use, made accessible], or “bilden” [to form]. God, rather than being an outside entity, is the emotive froth atop this creative, bubble-blowing performance: “God is an ecstasy arising out of the idea of competency, which encloses the world and the subjectivities embedded within it” (I, 38). For Sloterdijk, our own secular, technological striving is the one, rationalized side of a much older unity of outwardly directed ecstasy and creative competence. Sloterdijk does not wish to concoct a crypto-theological justification for modern science. However, he does note that the most spectacular areas of research in the “living sciences” – the brain, the genome and the immune system – can hardly be reconciled with intensified self-reflection on what is human. With the “becoming explicit” of these and similar implicit relations, might we not as Sloterdijk questions be confronted with “something completely idiosyncratic, alien, different, something that was never implied or expected, and that can never be assimilated to our thinking?” (III, 78). In such a case we would be dealing with a technological, object-based newness that could not be routinely assimilated into either what traditional phenomenology calls self-reflection or what poststructuralism calls discourse. For Sloterdijk the transcendent returns again as a promise and problem through the medium of scientific discovery.

As this line of thinking makes clear, Sloterdijk is less interested in *aesthetic* framing – in bracketing knowledge to bring forth beautiful belief – than in what might be called *technical* framing – a way of making things explicit by means of

a creative, spatially delineated performance that continually redefines the boundaries of the phenomenal world while invigorating our perception of it. Here, Sloterdijk is evidently following in the antique philosophical tradition that stresses *technē* and subordinates the experiencing of beauty to a way of knowing (a predecessor of sorts is Heidegger in his essay "The Origin of the Work of Art" [Heidegger 1960]¹³). Sloterdijk's notion that we acquire knowledge by making the implicit explicit is as he himself emphasizes lifted directly from Leibniz's monadology – the crucial difference being that the spatially limited bubble replaces the Leibnizian fold which meanders endlessly through the arabesque, ineffable whole of a constantly shifting reality.¹⁴

The third salient feature of Sloterdijk's spherology is its recourse to a specifically theist, dyadic argument that frames, unifies and renders immanent the old metaphysical call for a unified, self-sufficient subject and a preexistent origin. According to Sloterdijk, the mythological origin of the sphere is neither individual nor divine but lies in the paradoxical, coextensive reciprocity between a theist source and the subject he creates in his own image: "man [der Mensch] is an artificial product [Kunstgebilde] that could only be created all at twice [auf zweimal] {sic}" (I, 32). In his following excursions into cultural history Sloterdijk justifies this "pneumatic reciprocity," (I, 41) or "bipolar intimacy" (I, 40) between the inspiring source [*der Hauchende*] and its inspired recipient [*der Angehauchte*] on a wide variety of levels resisting reduction to any one particular discipline, category or time. *Sphären I*, for example, contains discussions of the myth of Adam's creation; a history of "interfacial relations"; an attempt to position prenatal mother-child relationships before Lacan's mirror stage; a synoptic treatment of angels, twins and tutelary gods; an intellectual history of the "fascination with proximity" and a good deal more. *Sphären II*, for its part, deals with the grand but ultimately fruitless metaphysical attempts to encase the world in all-encompassing "globes." *Sphären III*, which treats the ills afflicting and potentials residing in (post-)modernity, discusses the breakdown, aesthetization and technologization of spheres as well as their re-formation and proliferation in the guise of plural ontologies that Sloterdijk calls "foams" and "anthropogenic islands" (he suggests nine different island categories bearing names like the "thanatope," the "ergotope," the "erototope" etc.). It is not possible to go into any of these topics in any detail without falling victim to what Sloterdijk calls his "cornucopia complex" (III, 872). It is, however, striking how Sloterdijk, using mainly mythological examples, arrives at a concept of dyadic reciprocity

¹³ Sloterdijk, although not uncritical of dangers posed by technology, has none of Heidegger's rooted-in-the-sod, anti-modern bias. In keeping with his attempt to describe the "worst-best of all possible worlds" (III, 878) Sloterdijk also accords considerable space to a treatment of what he calls "atmoterrorism" (III, 89-125).

¹⁴ See III, 78 as well as Leibniz's *Monadology*, § 61.

structurally similar to Gans' originary scene¹⁵ and in a sense confirming it on the level of originary mythology. Although lacking both a semiotic dimension and a causal explanation of its origin, Sloterdijk's spherology insists no less than generative anthropology on a framed scene in which a dyadic, coextensive relationship between two founding figures results in a necessary intuition of personified divinity and initiates the beginning of culture.

Although his own spherology is manifestly monist and most certainly no longer postmodern, Sloterdijk says little or nothing about the possibility of an epochal turn – something odd in a book that otherwise intensively and exhaustively reflects on all aspects of (post-)modern existence. The main reason for this seems to lie in Sloterdijk's one-sided fixation on spatiality and in particular in his effervescent postmetaphysical concept of foams. The foams – the multitude of spatially organized, ontologically founded mini-realms that have spread out to replace the all-encompassing “globes” of classical metaphysics – bear a deliberate structural resemblance to Deleuze and Guattari's uncontrollably proliferating rhizome (Deleuze and Guattari 1988, 3-25). Sloterdijk in fact calls the foams “rhizomes with an inside space” [*Binnenraum-Rhizome*] (III, 302). The rhizome, as we may recall, consists of an unbounded network of intersecting, relationally determined, node-like positions that lack any ontological center, origin, ground or end. These nodal positions (like Leibniz's monads and Deleuze and Guattari's schizophrenic subject in their *Anti-Oedipus*) are not specifically anthropological; they are beholden only to the shifting patterns of energetic relationality coursing through them and not to any “outside” source like the human being. Sloterdijk for his part imposes precisely this unified human ground or frame on the rhizome's anti-human dualism, breaking it up as he does into countless cells or bubbles existing together “in lateral annex formations, in flat condominiums, or co-isolated associations” (III, 302). Unlike Deleuze and Guattari who are content to gyre and gimble in the rhizome's endless, internally given relationality, Sloterdijk is not satisfied with taking an extended, postmetaphysical bubble bath in his own foams. Instead he suggests the possibility of a higher perspective akin to that of a satellite photo that would capture the “unstable, momentary synthesis of a teeming agglomeration” (III, 303) made up by the foams. If this “momentary synthesis” would be given a temporal dimension it would be possible to place Sloterdijk a step ahead in time of the rhizomatic theory that he has surpassed with his own innovative monism. The synthesis in any

¹⁵ In Gans's hypothetical originary scene two hominids without language are caught up in a state of mimetic rivalry, with one hominid imitating the desire of the other for some object. Before the rivalry can escalate into murderous strife, one hominid emits a sign which, if it is accepted by the other, defers the violent situation and enables language, religion and culture to arise. The initial situation is a performance based entirely on intuited reciprocity mediated by the sign and not on the meaning conveyed by the sign (which at this stage in fact has no meaning). For a more detailed discussion see Gans 1997, 13-29.

case would act as a Kantian corrective to the neo-Leibnizian order of overflowing foams.

Taken in the most general philosophical and mytho-theological terms, one can say that Sloterdijk begins with a theist bubble-built-for-two and allows it to proliferate in “neomonadological” (III, 298), neo-Leibnizian fashion (with the possibility of taking a quick theist look at the whole thing from above, in the manner of a tutelary god or *observer*, a subject touched on by Sloterdijk himself in *Sphären I* [I, 423-424]¹⁶). The question nonetheless arises as to how the theist bubbles interact with one another, communicate and multiply as psychosocial entities. Sloterdijk for very good reasons is unwilling to resort to an energetic, non-human explanation of how the bubbles expand and proliferate as foam – for this would lead him straight back into the deist, dualist fold of Deleuzian poststructuralism. At the same time Sloterdijk also avoids the Kantian tradition in which a collective more or less unanimously perceives phenomena as social or aesthetic facts. Instead he seeks an answer to the problem of communication by resorting to a presemiotic, quasi-biological notion of mimesis or imitation advanced by the 19th century French sociologist Gabriel de Tarde.

Originally considered a serious alternative to Durkheim’s more structured neo-Kantian approach, Tarde’s radical monist, neo-Leibnizian attempt to ascribe all interpersonal relations, social structures and cultural developments to the effects of imitation had faded into obscurity by the mid 20th century.¹⁷ Following Deleuze and Guattari who revived Tarde’s line of thinking in *A Thousand Plateaus* (1988, 218-219), Sloterdijk uses Tarde’s concept of mimesis to explain how his windowless spheres manage to communicate with one another in spite of themselves: “agreement among them [the spheres, R.E.] doesn’t occur through direct exchange between the cells, but rather through the mimetic infiltration of similar patterns, excitations, infectious goods, and symbols into each one of them” (III, 61). For similar reasons, Sloterdijk sees his “erototope” operating according to René Girard’s pre-semiotic notion of erotic, triangular mimesis.¹⁸ Eros accordingly is not “a dual-libidinous tension between an Ego and an Other, but a triangular provocation” (III, 406). Projected onto a global stage, this sort of erotic and social jealousy comes to resemble the problem of resentment as outlined by Gans.¹⁹ Sloterdijk sums this up in the following way: “If the cultural theory were to pose a question to the 21st century, it would be this:

¹⁶ The position of the synthetic *observer* injects a Kantian corrective into Sloterdijk’s otherwise Leibnizian thinking.

¹⁷ His main work is *The Laws of Imitation* (Gloucester, Mass.: P. Smith, 1962; orig. 1890). Sloterdijk also draws on a work obscure even in its own time, *Monadologie et sociologie* (Paris: Institut Synthélabo, 1999 [orig. 1893]).

¹⁸ As outlined in Girard 1965.

¹⁹ Resentment is an unavoidable consequence of the originary scene in which the tacit acceptance of the sign in the place of a desired object may lead to material disadvantages for one of the participants.

whether modernity can bring its experiment with the globalization of jealousy under control" (III, 411). The difference between spherology and Gans' generative anthropology resides not only in Sloterdijk's lack of a semiotic perspective but also in his assumption of a postcapitalist, mimetic exchange mechanism that would, as it were, submerge both traditional contractual and naturalistic explanations of human coexistence in a gigantic bed of foams.²⁰

Summing up his own results in *Sphären III* in an oblique way, Sloterdijk allows one of the participants in an imaginary round-table discussion to speak of his work as "postpessimistic" (III, 876) – thus, explicitly confirming the metaphysical optimism that is characteristic of performatism and anathema to postmodernism. Also congenial to performatism is Sloterdijk's interest in paradoxality. In his imaginary discussion he has another critic note how an oxymoronic, spherological discourse would allow "the conversion from a monotonously pessimistic science to a sad-happy one" that would correspond to a "contemporary form of the *docta ignorantia* ["doctrine of learned ignorance," R.E.]" (III, 877-8). Precisely this paradoxical, artificially induced conflation of external knowledge and inner ignorance plays a central role in performatist aesthetics – and in the phenomenology of the next monist author to be treated below.

Phenomenological Performatism: Jean-Luc Marion's *Being Given*

As I have pointed out elsewhere (Eshelman 2001/2002, 1), my own notion of performatism is a kind of phenomenology turned inside out. Instead of bracketing away belief in order to achieve knowledge, performatist works bracket away knowledge in order to achieve belief. This observation was embedded in a semiotic line of argumentation and I did not choose to develop it further. It is thus all the more interesting to observe how a professional philosopher and theologian goes about reversing the basic premises of phenomenology in a similar, albeit more exacting way.

The philosopher in question is Jean-Luc Marion, who has been developing a phenomenological counter-strategy to deconstruction since the late 1980's. In the following I will focus on Marion's major work *Etant donné* (English translation: *Being Given*; resp. Marion 1998 and 2002) which has striking structural similarities to the projects of generative anthropology and performatism. Accordingly, the angle of approach will be typological rather than philosophical in the strict sense of the word. Rather than attempting a critique of Marion's individual argumentative positions, I would like to demonstrate his more general affinity with Gans' and my own semiotically based concepts. With its distinctly

²⁰ III, 261-308. Sloterdijk titles this position "Neither Contract nor Natural Growth" [*Nicht Vertrag, nicht Gewächs*]. Gans, whose views may best be described as neo-conservative, suggests that liberal democracy and capitalism are the best means of dissipating and diminishing resentment (see, for example, Gans 1996).

Kantian aesthetic tilt Marion's phenomenology also presents a distinct counterpoint to Sloterdijk's emphasis on technologically mediated knowing and neo-monadological foams.

Marion's phenomenological point of departure is what he calls givenness which he opposes to the traditional phenomenological preoccupation with objectness (Husserl) and being (Heidegger). Marion, in other words, seeks to shift the focus of phenomenology from a positivistic apprehension of things or an existential interpretation of man's condition to the analysis of a purely immanent domain (givenness) involving the relations between a giver, a givee and a gift. Translated into performatist terms, Marion establishes givenness as an outer frame in whose immanent boundaries certain irreducible value transactions take place. This immanent domain in turn contains a starting point for a new synthetic upsurge – an inner frame – which would transcend the immanent field of givenness when taken to its outer limits. In short, Marion formulates a performative phenomenology of givenness that has important repercussions for the study of art, culture and religion.

Marion begins by defining givenness in terms borrowed directly from Kantian aesthetics. Using an "ordinary, indeed mediocre" (2002, 40) painting as the starting point of his discussion, Marion suggests that its givenness is dependent neither on the material status of its objectness (what Heidegger calls subsistence or *Vorhandenheit*) nor on the ability of the given to be used or manipulated in practical terms (the ready-to-hand, or *Zuhandenheit*). Drawing on the terminology employed by Groys, one could say that the painting's givenness can neither be traced back to the material substrate of its signs (paint, canvas, etc.) nor to the way it is manipulated in economic or pragmatic terms (e.g., placed in or removed from a museum). Unlike Groys, Heidegger and Derrida, Marion refuses to subsume the beauty of the painting to a search for truth: "Beauty is accomplished and abolished in the truth" (2002, 45-46). Instead Marion draws on the Kantian definition of beauty as something corresponding neither to a concrete end nor to a concept: "the painting [...] obeys a finality for which no concept provides the objective representation" (2002, 43). The catch here is the *deliberate mediocrity* of the painting – something alien to Kant's argumentation. Since the banal painting has no special attraction to us above and beyond its own visibility, its analysis is, according to Marion, applicable to everything else, for "then all ordinary phenomenality, whose paradigm it would be, could also be reduced to a given" (2002, 40). In Groysian terms one could say that Marion privileges a cultural object inside the archive but deliberately weakens its pretensions to lasting or "eternal" value – the painting in question is in fact close to being ejected from the archive entirely. Conversely, Marion's definition also raises the chances of mediocre objects *outside* the archive being included in it at some future time. The result is a distinctly Kantian definition of givenness in

terms of what one might call weak beauty. By definition, this weak, phenomenal beauty transcends the bounds of any archive and can be found in all of cultural reality.

If the phenomenality of the painting is not subordinate to pragmatic ends, to concepts, to truth or to the archive, then just how does it work? Unlike Groys, who at this point reverts to a noncommittal, purely epistemological account of how cultural value is churned out in a process of endless regress, Marion takes a specific ontological stand. To the ontic visibility of the painting is now added an “upsurge” or “coming forward” (2002, 47) is added that can be said to “impose” (2002, 47) itself on the viewer. As Marion suggests, “it is no longer a matter of seeing what is, but of seeing its coming up into visibility [...]” (2002, 48). It is not really the viewer that does this but the painting itself: “the initiative always falls to the painting itself, which decides, as a long-closed barrier yields, to let us reach what is all too visible for us to be able to represent it as a mere being” (2002, 48). The painting thus moves from invisibility to visibility by appearing in its imposing, binding givenness to a viewer who must “fall in alignment” with its “immanent axis” (2002, 123). The term Marion uses to describe this movement – anamorphosis – is both auspicious and uncannily familiar.²¹ For anamorphosis is an almost literal translation of the phrase *per formam* – “ana” means “movement across” and “morphosis” pertains to form. At its core, then, the new phenomenology of givenness is a kind of *performance*. Seen in this way anamorphosis corresponds in pictorial or visual terms to a primary frame binding author, art work and viewer in a single, dynamic, binding unity. As we have however seen beforehand, simply establishing this performative unity is not enough (as the case of “against theory” demonstrates). We must also address the problem of how this inner frame relates to things outside and above it (as marked by a synthetic outer frame) and how this relation affects the subject that is caught in its phenomenological “lock.” Before turning to these questions, however, it is first necessary to deal with the deconstructive critique that presents itself as an unavoidable given in any discussion of gifts, giving and givenness.

The main obstacle on the way of defining an immanent domain of givenness is without a doubt Derrida’s well-known deconstruction of Marcel Mauss’ essay *The Gift in Given Time* (Derrida 1992). Derrida’s by now classic exposition demonstrates with devastating efficacy that Mauss’ essay on the sacral economy of the gift is a kind of metaphysical shell game in which the very conditions used to define the gift at the same time work to exclude its appearance. Taking Mauss exactly at his word, Derrida shows that the gift can only function as such when a) it is not part of the exchange system which it is supposed to organize; b)

²¹ In conventional terms anamorphosis is a distorted image that requires an odd or unusual angle to be seen in proportion. For Marion’s own definition see 2002, 119-125.

the recipient is not aware of it; c) the giver is not aware of it either; and d) the gift itself never achieves presence. Put in phenomenological terms, the gift can only appear when it has been bracketed out of existence from the very start. The only real gift you get from participating in this economy, it would seem, is that of insanity – since anyone who believes in the monist unity underlying it would have to be pretty well off his rocker.

Marion does not dispute Derrida's analysis and reviews it again in some detail in order to confirm its basic veracity. Marion's aim is not to refute Derrida's deconstruction but to take it a step further – to undertake an even more radical bracketing that allows us to focus on the purely immanent side of the gift as opposed to the metaphysical side reinscribed – and rendered ridiculous – by Derrida. As Marion notes, Derrida is first and foremost interested in a general critique of metaphysics rather than in working out a positive phenomenology of the gift: "in identifying the possibility of the gift with its impossibility, this contradiction [i.e., the one uncovered by Derrida, R.E.] states the essence of nothing at all, therefore not of any gift whatsoever" (2002, 81). If we are to talk about the gift it is, according to Marion, necessary to speak about it in terms of its *possibility* rather than impossibility. This in turn can only take place beneath the threshold of the metaphysical-economic model used by both Mauss and Derrida:

The standard model of the gift in fact eliminates the gift – at least the gift as complete loss, such that it would imply a break of the circle and a suspension of the gift's return, of the gift in return. If the truth of the gift resides in the payback, the truth lowers it to the status of a loan. (2002, 83)

Marion's response to this metaphysical-pragmatic model is to undertake what he calls a "triple *epokhē*" revealing precisely that immanent phenomenality supposedly written off forever in Derrida's general critique of metaphysics. This triple *epokhē* or bracketing of givee,²² giver and gift involves a move that, as I have mentioned above, owes a great deal to Kantian aesthetics. In order to recover the gift in its phenomenological immanence Marion must sever it from all purposive and metaphysical ties. In this realm of redoubled bracketing Marion is able to reveal numerous phenomenal manifestations of non-circular, unecological giving that were swept under the rug in the course of Derrida's deconstruction. Marion can show convincingly, for example, that it is possible to bracket the givee when the gift is anonymous or when the givee is an enemy or an ingrate (someone incapable of, or unwilling to indulge in reciprocity). As a case in point one can take the ingrate. Even as he asserts the metaphysical principle of self-identity ("I don't owe anything to anyone") his conduct "lays bare the pure immanence of the gift" (2002, 91) since the ingrate shows that the gift

²² The translator of *Etant donné*, Jeffrey Kosky, introduced this neologism to maintain the morphological symmetry between *don* (gift), *donataire* (recipient) and *donateur* (giver).

“is perfectly accomplished without the givee’s consent” (2002, 91). With his ingratitude, in other words, the givee shows that the immanent, anti-metaphysical performance of the gift – its “losing itself without return,” its break with “self-identity” (2002, 91) – is so real a threat in phenomenal terms that it becomes something well worth denying.

This surprising revelation of phenomenological immanence applies no less to Marion’s way of bracketing of the giver and the gift, which I can only briefly touch on here. It will suffice to say that Marion’s phenomenological readings appear strikingly refreshing and rich when read against the background of Derrida’s merciless, predictably aporetic dismantling of Mauss. Thus, Marion has no trouble showing that it is indeed possible to bracket the gift *as an object*, for this is precisely what takes place when power is bestowed on someone or when someone gives his or her word (power and confidence are not objects that can be exchanged). Marriage vows have this character, too. If you were merely to give yourself as a sexual object when getting married, it would lower the entire institution of marriage to something akin to prostitution; the phenomenological function of marriage vows is to deny this purely material or economic relation (2002, 104). Similarly the simple case of inheritance suffices to show how giving need not depend on any form of reciprocal economic (and metaphysical) exchange. If the giver does not physically exist any more, any exchange mechanism is rendered void to begin with – and the phenomenality of giving is once more confirmed as something that does not require the giver’s metaphysical or pragmatic presence.

Having confirmed that Marion’s phenomenology is not simply a return to metaphysics as understood by Derrida, I would now like to address some of the issues involved in Marion’s definition of givenness. Assuming that the visual performance or anamorphosis works as it does, it is legitimate to ask the same questions directed at anti-theory and Groys’s monist theory of suspicion. How does “givenness” differentiate and develop? Where are its boundaries? Who or what mediates it? And finally, does it have any self-consciousness of its own epochal innovation?

As I have already suggested, one of Marion’s major affinities with performatism consists in his modifying Kantianism in such a way as to cast givenness in terms of a weak, non-conceptual beauty that imposes itself on the viewer in a unified visual performance (the “becoming visible” of a given object for consciousness or anamorphosis). This mild but sweeping aestheticization of phenomenal reality is in turn accompanied by another crucial move owing a great deal to, but also correcting, Kant. This move, whose importance for founding the new monism cannot be overestimated, is a turn to Kantian intuition (*Anschauung*) which Marion places firmly before the concept:

To be sure, intuition without concept is as blind as the concept without intuition is empty; but blindness counts more here than vacuity: even blind, intuition still gives, while the concept, even if it alone can make the given seen, remains as such perfectly empty, therefore quite incapable of seeing anything whatsoever. Intuition without concept, though still blind, nevertheless gives material to an object, while the concept without intuition, though not blind, sees nothing, since nothing has yet been given to it to see. (2002, 193)

This radical privileging of intuition is at odds with Kant and most of Western philosophical tradition (including deconstruction which “feeds” on already existing, no longer intuitive binary concepts). From Marion’s point of view, philosophy traditionally favors phenomena poor in intuition (i.e., logical and mathematical phenomena that are often unreal); keying in on these phenomena in turn blocks out access to a whole wealth of phenomena both “extreme” and “common-law” in nature (regarding the latter he names “the beings of nature, the living in general, the historical event, the face of the Other in particular” [2002, 195]). As Marion emphasizes, “none of the real phenomena with which we traffic daily and obligatorily can be analyzed adequately, and what is more, they are barely even granted the right to appear” (2002, 195). Apart from these everyday givens, the focus of a phenomenology of givenness would be on phenomena that Marion calls rich in intuition or “saturated”; they would be phenomena that “would give *more, indeed immeasurably more*, than the intention would ever have aimed at or foreseen” (2002, 195).

Once again, Marion’s notion of saturation is heavily indebted to Kant’s aesthetics. For in Kant’s notion of the aesthetic idea (as interpreted by Marion), “intuition is no longer exposed in the concept; it saturates it and renders it overexposed – invisible, unreadable not by lack, but indeed by an excess of light” (2002, 198). In the aesthetic idea, in other words, the concept is occluded by the intuition of an object that now unfolds, to use Kant’s words directly, in its own “free play.”²³ And this “free play,” as Marion suggests, is not just qualitatively beautiful in the narrow Kantian sense, but must also be opened to include the quantitative dimension of the sublime.

Given these conditions, it is now possible to reconstruct the field of givenness in its entire phenomenal range. It stretches by degree from the intuitively apprehended, weakly beautiful becoming visible or anamorphosis of a phenomenon to the outer bounds of a sublime, heavily saturated intuition arising when a phenomenon exceeds its own conceptualization in paradox. The inner frame (marked by anamorphosis) and the outer frame (marked by the sublime, dazzling occlusion of the concept in paradox) reveal themselves as part of one and the same immanent field. At the same time, they serve to delineate that field

²³ *Critique of Judgment (Kritik der Urteilskraft)*, § 57.

from mere unmediated materiality and from any metaphysical concept purporting to regulate that field from without.

While it is not possible here to treat Marion's discussion of saturation and paradox in anything other than a cursory way, it is worth dwelling briefly on four "topics of the phenomenon" suggested by Marion near the end of his exposition – topics derived from the saturation of the Kantian concepts of quantity, quality, relation and modality.

Marion calls the first such topic "the event." The function of the event is, stated most simply, to make history once more possible. The event "is not limited to an instant, a place or an empirical individual," but "covers a physical space such that no gaze encompasses it with one sweep" and "encompasses a population such that none of those who belong to it can take upon themselves an absolute or even privileged point of view [...]" (2002, 228). The paradigm of this kind of event is the battle, "which makes itself of itself, starting from a point of view that it alone can unify, without any unique horizon" (2002, 229). The resulting "plurality" or "proliferation of horizons," "forbids constituting the historical event into *one* object and demands substituting an endless hermeneutic in time"; out of this endless hermeneutic eventually results a "historical community" (2002, 229). Although Marion suggests that the event has an "epoch-making" function (it "delimits a homogenous duration and imposes it as 'a block'" [2002, 228]), he does not go into detail as to how such a "homogenous duration" could impose itself upon the supposedly endless range of hermeneutical positions. For my purposes it will suffice to say that Marion succeeds in refocusing our attention on the phenomenological origins of history – his starting point is the saturated battle and not the polyunsaturated discourse about the battle. However, he remains vague on the crucial question of how epochal or framed time imposes itself on historical discourse after the event. This is clearly a line of argumentation demanding some sort of explication of the temporal "block" or epoch – something that is perhaps better achieved on a secondary level with semi-otic or structuralist means.

Marion links the second topic, i.e., the one of the "idol," with the previously discussed model of painting and of anamorphosis. The difference is now that instead of a weak, mediocre "upsurge," he allows for the possibility of a highly saturated, aesthetically dazzling performance on the part of the work of art. This is the domain of aesthetics proper or to use Groy's institutional term, the archive. Because in the case of the idol intuition always "surpasses the concept [...] proposed to welcome it," the result is a continual renewal of aesthetic experience: "The intuitive given of the idol imposes on us the demand to change our gaze again and again, continually, be this only so as to confront its unbearable bedazzlement" (2002, 230). Unlike Kant – upon whose notion of beauty and sublimity this is based – Marion denies the common necessity of this bedaz-

zlement, suggesting instead that the idol provokes an “ineluctable solipsism” (2002, 230) comparable to Heidegger’s *Jemeinigkeit* or Mineness. For the time being, it will be sufficient simply to note Marion’s insistence on aesthetic solipsism which stands in direct opposition to Kant’s aesthetic collectivism arising out of the necessarily same reaction of different observers to the beauty of the object.²⁴

With the third topic, “the flesh,” Marion introduces a specifically erotic and emotional component to his saturated phenomena. The flesh marks the invisible point where contact of what feels with the felt exceeds any relational category around it, as in ecstasy, agony, grief, feeling, orgasm etc. To this general list of “auto-affectations” Marion also adds culturally or philosophically more specified borderline states such as “the evidence of love,” Proust’s “living remembrance,” or Kierkegaard’s “fear and trembling” (2002, 231). Needless to say, the flesh remains personal due to its overwhelming immediacy. The experience of the flesh also ends in solipsism, although of a more radical variety than was the case with the idol (the flesh “gives me to myself” [2002, 232]). Marion’s discussion of the flesh, in any case, would initiate a monist phenomenology of intuitive affect – and not simply tack already always conceptualized signs onto the bare behind of presemiotic physical experience, as is now the practice in deconstruction and postfeminism.

Finally, Marion speaks of “the icon,” which represents the “ultimate point” (2002, 232) of anamorphosis and resides on the very outer rim of the immanent. From the performatist point of view, the icon is a stand-in for that theist, ineffable subject which may or may not exist outside the realm of immanent givenness (of course depending on what you believe or suspect). The icon, according to Marion, is an Other that imposes its own face and gaze onto the spectator in such a way that he or she gives itself over entirely to its silent force. The gaze and the face of the Other can only be “endured” and not reduced “to the rank of a constituted spectacle” (2002, 232-233); the icon in this way exceeds what turns out to be the mere aestheticity of the idol. Similarly the icon breaks through the solipsism of both the idol and the flesh. Transfixed by the icon the spectator renounces his “own transcendental function of constitution” and becomes what Marion calls a “witness,” i.e., someone constituted first and foremost by an other, personified gaze allowing no reflexivity. Accordingly, Marion assigns to the icon the power of synthesizing the other three aspects of saturation previously discussed. Like the event it “demands a summation of horizons and narrations” (2002, 233); like the idol it “begs to be seen and reseen” (2002, 233), albeit in a mode of endurance rather than enjoyable bedazzlement; and like the flesh it affects the I so intensely that it loses its transcendental bearings in a kind of selfless ecstasy. With the supremely potent, barely resistible figure of the

²⁴ See the *Critique of Judgment* (*Kritik der Urteilskraft*), § 22.

icon, Marion reaches the limits of the immanent field first established in the inner frame of “weak” anamorphosis.

Even for someone unfamiliar with Marion’s professional credentials, it is hardly surprising at this point that his discussion now takes an explicit theological turn. Having synthesized the saturated phenomena of the event, the idol and the flesh in the mediating, Christ-like figure of the icon, Marion leaves the sector of the immanent and begins to expound upon the possibility of a “saturation of saturation” in Christian revelation – something he does not even pretend to justify in purely immanent terms. How are we to deal with this (not entirely unexpected) leap into transcendence? Are we being “framed” so that we have no choice but to accept a purely theological interpretation of givenness? Or – what is no better – are we supposed to discount Marion’s immanent phenomenology of givenness because it originates outside the frame in open metaphysical space?

The answer, at least from my perspective, is a double “no.” Seen from an epochal bird’s-eye view, Marion’s own argumentation merely recreates the typical narrative structure of performative works in general. Marion begins by establishing an immanent field composed of a double frame. The inner frame – anamorphosis – encloses immediately given objects of perception and draws them into the phenomenal field; the outer frame – the icon – marks the outer boundary separating that field from an unknown Outside. Within this field surprisingly innovative things happen – not least because it operates the exact same way that any other aesthetic field operates (by occluding conceptuality and practical finality). Having encouraged us to accept this immanent field of argumentation (itself saturated with many surprises), Marion then goes a step further and *transcends it himself*. In an authorial performance of his own he dares us to accept a transcendent or outside explanation that we can only believe in or reject. What is relevant here is not the actual content of Marion’s outside solution which cannot be proven one way or another. Rather it is the fact that it reinforces and gives direction to our previous position which has been to assume the *stance of a believer per se*. As critical individuals we have every right to remain skeptical of Marion’s doubly saturated revelation. However, we have been compelled by the immanent force of his argument to assume, at least temporarily and intuitively, the *possibility* of its truth within what is in effect an aesthetic frame. Whether we like it or not, we have been made to take on the phenomenological stance of *believers*. Whether of course we continue to maintain this stance on a conceptual, outside level is quite another issue – for most secular individuals this will not be an option at all. However, many secular individuals – including myself – have no difficulty at all maintaining this attitude on the *intuitive, aesthetic level* where there is no need (and where there are no means) to express belief in a dogmatically binding, conceptualized way.

In essence, all performatist works do the same thing. They begin by creating a compelling immanent scene – an aesthetic given whose intrinsic or immanent logic imposes itself forcefully on the viewer or reader (anamorphosis). This givenness is by nature saturated with scenes, relations, images etc. that acquire an entirely new, paradoxical logic within the context of the frame – a logic that is experienced intuitively and objectively by the observer as something that must be believed (the observer usually has little or no choice in the matter, short of ignoring the work entirely). This half-intuitive, half-coercive experience of aesthetically mediated belief in conceptually implausible givens sometimes comes with strings that have been attached from outside. For example, at the end of a movie we may be asked to accept what is ultimately a transcendent explanation, as in *American Beauty*. More often than not this explanation is simply deferred; the plot resolution is offered as a new given that can be taken up again in the future (this is the case in realistic works like Lars van Trier's *Idiots* or Ingo Schulze's *Simple Stories*²⁵). The fact that we are made aware that there is an outside to the aesthetic frame or field of givenness does not render its immanent logic invalid. It does however encourage us to take on a synthetic attitude causing us to reach out past the given frame and solve the problem at hand in a new, perhaps more successful way. This synthetic set of performatism towards transcending any given frame leads to a basic metaphysical optimism, even if the concrete, immediate results happen to be very meager.

Another productive perspective opened by Marion's phenomenology is the juxtaposition of a closed, solipsistic subject and an open subject set to transcendence; this subject is highly susceptible to saturated givenness and practically sits around waiting for the icon to come along and bedazzle it in a flash of *admiratio*. While Marion is clearly prejudiced toward this latter type of quasi-religious sensibility, he accurately captures the spatial poles between which the subject must move if it is to overcome its own limitations in a performance. The closed or solipsistic feeling of self is needed to focus the self enough to achieve an aim or intent; this aim or intent must however by nature lead outside the frame of the subject formulating it. Secular aesthetics and religiously tinged phenomenology obviously differ greatly in what paths such a transcending of closure can take. Here, Sloterdijk's ebullient account of intimate dyadic relationships²⁶ is perhaps closer to the pulse of post-postmodern life than is Marion's rather passive mode of waiting-to-be-called outlined in the fifth and last book of *Being Given*.

²⁵ For an analysis of *Simple Stories* see Eshelman 2005/2006, 2-4.

²⁶ See in particular, "Humans in the Magic Circle: An Intellectual History of the Fascination with Proximity" (I, 211-268).

Summary

In my discussion of the new monist theories I have tried to dispel two widespread, mutually confirming assumptions. The first is that the only true kind of theory derives from the notion of sign as something belated, uncontrollable and split apart from its referent; the second is that the new, unified concepts of sign are simply repeating old, well-known metaphysical errors. In a purely formal sense all the theories discussed do indeed start out with poststructuralist notions of sign (or in the case of Sloterdijk with the energetic-organic concept of the rhizome). The new monism however frames and unifies these concepts in a distinctly different way no longer compatible with the basic semiotic credo of post-structuralism. The crux of this difference shows itself most directly in the new monism's *framed reduction to the originary*. The focus is no longer on the wildly proliferating, secondary relations that signs indisputably enter into after they have been around for a while, but on the basic – one could say apriori – conditions necessary for the sign to come about in the first place. This “givenness” of the sign (Marion), its “ostensivity” (Gans) or the “binary reciprocity” of its creators (Sloterdijk) suggest that the creation of the very first sign must have involved a spontaneous, object-related, inspired unity of two human intuitions rather than an ironic, after-the-fact suspicion that signs were being arbitrarily or deviously tacked onto some ontological *fata morgana* (a notion still underlying Groys' theory of suspicion in the media). While all the monist theories discussed allow for the possibility of deceit, resentment or abuse after the fact, they all agree that these aspects are secondary to the logic of the original founding scene. And in normative terms all the new monist theories agree that it is now imperative to tap into this originary or primary scene again so that we may renew and revitalize our attitude towards art, ethics, religion, and reality in general. The result is a paradoxical, oxymoronic or saturated *return to metaphysics using postmetaphysical means*. This means that the grand metaphysical postulates – presence, center, love, beauty, truth, God etc. – all return *but only insofar as they can be apprehended as immanent relations*. To adhere to this proof of immanence in the most rigorous way possible is a common goal of all three theories.

The second move crucial to the new monism is the revitalized notion of *performance*, or the move from immanence to transcendence. The anamorphic upsurge (Marion), the creation of new bubbles, globes and foams (Sloterdijk) or the leap from a horizontal to a vertical plane in the originary scene (Gans) mark the transcendent striving of the human forces inside the frame, their attempt to extend their apprehension of givenness, their creative intimacy or their reconciliatory scene to the entire world around them. The goal of performatism, stated

most simply, is to analyze this transcendent striving in the realm of culture after the fact.

Bibliography

- Deleuze G. / Guattari F. 1988. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, London.
- Derrida J. 1992. *Given Time. 1: Counterfeit Money*, Chicago.
- Döring-Smirmov R. / Smirmov I. 1982. *Očerki po istoričeskoj tipologii kul'tury... → (realizm) → (...) postsimvolizm (avangard) →... Salzburg.*
- Eliade M. 1987. *The Sacred and the Profane. The Nature of Religion*, San Diego.
- Eshelman R. 2000. "Der Performatismus oder das Ende der Postmoderne. Ein Versuch", *Wiener Slavistischer Almanach*, 46, 149-173. English translation: "Performatism, or the End of Postmodernism", *Anthropoetics* 6, 2 (Fall/Winter 2001). www.anthropoetics.ucla.edu/ap0602/perform.htm
- 2002/2003 "Performatism in Architecture", *Anthropoetics*, 2. www.anthropoetics.ucla.edu/ap0702/arch2.htm.
- 2005/2006. "After Postmodernism: Performatism in Literature," *Anthropoetics* 2. www.anthropoetics.ucla.edu/ap1102/perform05.htm.
- Gans E. 1993. *Originary Thinking. Elements of Generative Anthropology*, Stanford: Stanford University Press.
- 1996. *Chronicles of Love and Resentment* 34, 16 March 1996, "The Free Market", www.anthropoetics.ucla.edu/views/view34.htm.
- 1997. *Signs of Paradox. Irony, Resentment, and Other Mimetic Structures*, Stanford.
- Girard R. 1965. *Deceit, Desire and the Novel. Self and Other in Literary Structure*, Baltimore.
- Groys B. 1992. *Über das Neue. Versuch einer Kulturökonomie*, München.
- 2000. *Unter Verdacht. Eine Phänomenologie der Medien*, München.
- Marion J.L. 1998. *Etant donné. Essai d'une phénoménologie de la donation*, Paris.
- 2002. *Being Given. Toward a Phenomenology of Givenness*, Stanford.
- Heidegger M. 1960. *Der Ursprung des Kunstwerkes*, Stuttgart: Reclam; English translation in *Basic Writings*, New York, 1993.
- Michaels W.B. 2004. *The Shape of the Signifier. 1967 to the End of History*, Princeton.
- Mitchell W.J.T. (ed.) 1985. *Against Theory. Literary Studies and the New Pragmatism*, Chicago.
- Sloterdijk P. 1998. *Sphären I. Blasen*, Frankfurt a.M.
- 1999. *Sphären II. Globen*, Frankfurt a.M.
- 2004. *Sphären III. Schäume*, Frankfurt a.M.
- Smirmov I. 1991. "Geschichte der Nachgeschichte. Zur russisch-sprachigen Prosa der Postmoderne", M. Tietzmann (ed.), *Modelle des literarischen Strukturwandels*, Tübingen, 205-219.

Надежда Григорьева

ВТОРОЙ АВАНГАРД: РЕСАКРАЛИЗАЦИЯ МИРА (М. БАХТИН И *LE COLLEGE DE SOCIOLOGIE*)

Ресакрализация мира

В своей книге *L'Homme et le Sacré* (1939) Роже Кайуа писал:

Любое начало таит в себе деликатную проблему. Ясно, что им нарушается равновесие, вводится некий новый элемент, который нужно интегрировать в мировой порядок с как можно меньшими возмущениями. [...] Он по праву принадлежит порядку божественного – он освящен уже тем, что он первый, что с него начинается новый распорядок вещей (Кайуа 2003, 160).¹

В этих рассуждениях Кайуа отметил важнейшую черту категории сакрального, признаваемой многими учеными неопределимой и противоречивой.² Выделяя области бытия, воспринимаемые сознанием как принципиально отличные от обыденной реальности и исключительно ценные, сакральное знаменует начало противостояния профанному – пункт дифференциации мира, время космогонии, момент творения. Рудольф Отто в известной работе *Das Heilige* (1917) заметил, что сакральное есть «совер-

¹ «En effet, tout commencement pose un problème délicat. Il est clair qu'il rompt un équilibre, qu'il introduit un élément nouveau qui doit être intégré dans l'ordre du monde avec le moins de dérangement possible [...] Il appartient de droit au divin: il est consacré du seul fait qu'il est le premier, qu'il inaugure une nouvelle ordonnance des choses» (Caillois 1950, 31).

² К примеру, в своей книге *Homo sacer* (1995) Джорджио Агамбен представляет сакральное как «пустое» слово, нагруженное взаимоисключающими значениями. Проследив историю понятия «амбивалентность священного», восходящего к лекциям Робертсона Смита (Robertson Smith), читанным в 1889 г., Агамбен приходит к выводу, что в гуманитарных науках 1890-1940-х гг. термин «сакральное» не имел объяснительной силы: «В жизни понятий есть один момент, когда они теряют свою непосредственную познаваемость и, подобно любому пустому слову, могут быть нагружены противоречивыми значениями. У религиозных феноменов этот момент наступил в конце XIX века вместе с рождением современной антропологии, в центре которой неслучайно стоят такие двусмысленные понятия, как *mana*, *tabu* или *sacer*. Леви-Стросс показал, что понятие *mana* функционирует как избыточное означающее, не имеющее другого смысла, кроме как сигнализировать об избыточности означающей функции по отношению к означаемому» (Agamben 2002, 90) (Здесь и далее, если не указано дополнительно, перевод мой, – Н.Г.).

шенно Иное» («*das ,Ganz Andere'*»), при этом для религиозного сознания оно есть не просто иная реальность, но также реальность абсолютная, вечная и первичная по отношению к преходящему миру. В религиозной онтологии сакральное мыслится началом бытия, истоком и основой существования.

В научном дискурсе XX в. сакральное отразилось, как в зеркалах, во множестве терминов: сакральное включали в состав гетерогенного (Жорж Батай, Мирча Элиаде); амбивалентного (Марсель Мосс, Зигмунд Фрейд); социального (Эмиль Дюркгейм), нуминозного (Рудольф Отто). Во втором авангарде под сакральным часто понимались объекты двойственной природы, коими когда-то были не только короли, но и отбросы, менструальная кровь, трупы, изгои, проститутки, палачи, – в общем, все инородное, исключенное из общества, ведь *sacer* переводится с латинского и как «святой», и как «проклятый». Однако не многообразие значений сакрального будет предметом этой работы. Не «святость» и не «проклятость», не «чистота» и не «грязь», не «возвышенность» и не «ничтожность», а именно «начинательность» сакрального сыграла, возможно, решающую роль в том, что этот феномен оказался широко обсуждаем в философии, политологии, социологии, этнологии и эстетике 1920-40-х гг. – времени, устремленному к радикальному обновлению человеческой истории.

Понятие сакрального получило большой резонанс во втором авангарде постольку, поскольку тот пытался переосмыслить «начало» новой культурной эпохи. Авангард-1 показал, что любое социальное или культурное явление может возвыситься из низов. Авангард-2 продемонстрировал, что возвышенное может быть изолировано и оценено как ничтожное. Таким образом, авангардисты второго призыва не могли отказаться от самоиронии и автонегации в дискуссиях о возможности «второго начала»: стремясь познать начало, они в то же время его отрицали; пытаясь выделить из повседневности священные объекты, они профанировали избранное ими.³ Так, в 1930-е гг. сакрализация мира оказалась одним из самых парадоксальных предметов обсуждения во французской радикальной философии. Необычные теории сакрального реконструируются и в других версиях второго авангарда – в Советской России (Бахтин, Эйзенштейн) и в Германии (Хельмут Плеснер, Карл Шмит, Эрнст Юнгер).

Категория сакрального формировала официальные культуры тоталитарных государственных образований. Если тоталитарные власти «сакрализовали» действительность, используя практику массовых жертвоприношений, то в авангардистской культуре шло альтернативное внедрение

³ Строго говоря, ресакрализация мира уже была проведена христианством. Люди второго авангарда и тоталитаризма совершают попытку ресакрализации мира – построения сакральной системы без Христа, поскольку Христос – это они сами. О проблеме вторичного генезиса в христианстве см.: Смирнов 2006, 92; 192.

сакрального в жизнь на уровне ритуализации культурного поведения, создания интимных кругов общения: к примеру, парижский *Collège de Sociologie* (1937-1939 гг.) занимался «регенерацией» сакральных феноменов в современном мире, привнесением в жизнь «активного сакрального», которое стало бы чем-то большим, нежели «просто действие». ⁴ Это «сверхдействие» осознавалось как интересубъективная активность, «причащающая» ⁵ современного человека «тотальному существованию» (*l'existence totale*), утраченному им с тех пор, как сакральное фактически исчезло из повседневной (буржуазной) жизни, оставив в ней лишь свои рудименты. Теоретическими манифестами Коллежа послужили такие тексты, как «Ученик колдуна» Жоржа Батая, «Сакральное в повседневной жизни» Мишеля Лейриса и «Теория праздника» Роже Кайуа.

Примерно в то же время в Советской России сакральный модус существования был теоретически эксплицирован Михаилом Бахтиным в его книге *Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса*. ⁶ Подобно Кайуа и Батаю, Бахтин конструировал теорию сакрального времени, на протяжении которого индивидуумы «причащаются» целокупному бытию. ⁷

В конце 1920 – начале 1930-х гг. сакрализацию повседневного поведения практиковала ленинградская группа поэтов под названием «чинари»: Даниил Хармс, Александр Введенский, Леонид Липавский, Яков Друскин. Абстрагируясь от советской реальности, чинари ритуализовали свой

⁴ Как пишет Кайуа в предисловии к третьему изданию *L'Homme et le sacré*, участники Коллежа мыслили «активное сакральное» подобным «эпидемическому возбуждению» (Кайуа 2003, 145).

⁵ Батай вводит для описания этого «причащения» термин «*mouvement communiel*» (Hollier 1995, 42).

⁶ Первоначальное название книги, фигурировавшее в рукописях 1940-го г., – «Франсуа Рабле в истории реализма» (оно еще тесно связано с идеей «большого реализма», выдвинутой Лукачем).

⁷ Помимо возвращения в утраченную имманентность бытия, сакральное время праздника имело и другую сторону, исследованную как Бахтиным, так и Кайуа: восхождение по иерархической лестнице гетерогенных элементов, на время получающих привилегированное положение в обществе. Описывая этот феномен, оба мыслителя аллегорически изображали повседневную реальность тоталитарных систем: если Кайуа интересовался фашизмом, то Бахтин размышлял о сталинизме (Ср.: Рыклин 1997). См. об этом также: Lachmann 1987, 8 ff. С точки зрения Ренаты Лахманн, карнавальный смех у Бахтина был адресован не столько римско-католической церкви, сколько сталинизму – сакральному авторитету (Сталину), сакральному месту (Кремлю), сакральному времени (теоморфным явлениям советских сверх-героев). Как считает Лахманн, на Бахтина повлиял опыт постреволюционного авангарда: воодушевление революционной эйфорией и процессом смешения и деиерархизации социума было подавлено процессами новой иерархизации общества, его закрытия и изоляции. В этом историческом контексте понятие карнавала у Бахтина может быть прочитано субверсивно – как мысль о возможности переворота существующего порядка, как проект второй революции.

интимный мир, сочиняли мистические абсурдистские тексты и отпраздновали псевдорелигиозные обряды.⁸

Актуальность сакрального определялась не только политическим контекстом, но и общей атмосферой того времени, в которой активно проявилась ностальгия по началам. Эта ностальгия стала осознанной во втором авангарде: «Золотой век» становится темой антропологических штудий (*Миф и человек* Роже Кайуа) и киносценариев (*Золотой век* Луиса Бунюэля); тоску по «тотальному существованию» можно найти в текстах Андре Бретона и Жоржа Батая. В своей книге *The Quest: History and Meaning in Religion* (1969)⁹ Мирча Элиаде анализирует варианты «религиозной ностальгии»,¹⁰ обнаруживая ее элементы в любой творческой деятельности вообще, но особенно в авангарде (Eliade 1984, 65).

Следует отметить, что в социологии, в этнологии и в философской антропологии сакральное традиционно осмыслялось как основа бытия. Мир начался с того, что был сакрализован: сущее оказалось разделено на сакральные и профанные области.¹¹ Производя дифференциации между доступным и запретным, постижимым и непостижимым, «чистым» и «нечистым» человек сакрализует мир, организует его заново – в том порядке, который следовало бы считать человеческим. В книге *Элементарные формы религиозной жизни* (1912) Эмиль Дюркгейм отмечает, что пространство и время не однородны и что для формирования пространственно-временных представлений требовалась первоначальная координация между данными чувственного опыта, которая была бы невозможна, если бы все части времени и пространства были равноценны (Durkheim 1981, 30). Само по себе пространство не имеет ни правой, ни левой сторо-

⁸ Можно сказать, что диссидентство возникает уже в 1930-е гг. из представления о сакральном как гетерогенном, которое, с одной стороны, могло быть выражено в «вождизме», а с другой, – в творчестве геттоподобных, неофициальных кружков.

⁹ Элиаде выпустил книгу по-английски в 1969 г., озаглавив ее *The Quest. History and Meaning in Religion*. Французский перевод назывался «Ностальгия по истокам» (*La Nostalgie des Origines*, 1970).

¹⁰ Элиаде выделяет два типа изначальности: 1) пракосмическая, доисторическая примордиальность и 2) космогоническая или историческая (Eliade 1984, 87). В соответствии с этой классификацией Элиаде различает два вида «религиозной ностальгии»: стремление восстановить примордиальную тотальность, существовавшую до творения, и стремление вернуть примордиальную эпоху, начавшуюся непосредственно после творения (Op. cit.).

¹¹ О первичной и вторичной дифференциации мира говорится в новой книге Игоря Смирнова *Генезис. Философские очерки по социокультурной начинательности*: «Нельзя не согласиться с Эдвардом Саидом в том, что начинательность – это „производство дифференциаций“. Но если так, то вторичный генезис, историзирующий сознание и поведение, отличает начинательность от самой себя. В ней проступает, стало быть, конечность (самой истории, что отчетливо манифестировал раннехристианский эсхатологизм). Отдифференцированные от себя исторические инициативы обречены на поражение, чреватые неудачей, обнадеживающе-безнадежны, как заметил Поль Рикёр» (Смирнов 2006, 190).

ны, ни верха, ни низа, ни востока, ни запада – все эти различия возникли в результате социализации мира или, что то же самое для Дюркгейма, – его сакрализации.

Категория сакрального конституирует самосознание *homo*, вынуждая его ощущать мир состоящим из двух частей: человеческой и «совершенно Иной». В книге *Das Heilige* Отто предположил, что чувство «нуминозного»¹² есть первочувство, *Urgefühl* – не во временном, а в «принципиальном смысле» (Otto 1936, 60). Характерно, что, будучи непознаваемым, нуминозный объект, согласно Отто, часто может быть выражен на человеческом языке только при помощи негативной теологии: «[...] wie das „Nichts“ so ist das „Leere“ in Wahrheit ein numinoses Ideogramm des „Ganz Anderen“» (Otto 1936, 35). Выразительными средствами могут служить также эпитеты «жуткое» (*das Unheimliche*), «ужасное» (*das Schreckliche*), «грандиозное» (*das Grandiose*), «возвышенное» (*das Erhabene*) и «таинственное» (*das Mysteriöse*) (Otto 1936, 81-84), которые, в свою очередь, могут быть переданы в искусстве зачастую лишь иррационально, негативно – через темноту или молчание («*das Dunkel und das Schweigen*») (Otto 1936, 88).

В антропологии начала века сакральный объект понимается, в первую очередь, как исключенный объект, на который наложен запрет. Дюркгейм определяет священные вещи как отделенные и запрещенные (Durkheim 1981, 75). В *Тотем и табу* (1913) Фрейд сравнивает механизм формирования сакрального объекта с моделью образования невротического запрета в психике современного человека. Фрейд демонстрирует, как значение табу разветвляется в двух противоположных направлениях, означая, с одной стороны, священное, а с другой, – жуткое, опасное, нечистое. Аналогичная двойственность, с точки зрения психоаналитика, прослеживается и в области функционирования психических механизмов. Как считает Фрейд, в психике примитивных народов существовала очень высокая степень амбивалентности, единственным способом излечения от которой служила для дикаря экстерниоризация душевного конфликта.

Наследие Отто, Дюркгейма и Фрейда заложило основы дискурса о сакральном. В своей книге *Священное и мирское* (1957) Мирча Элиаде, отталкиваясь от теории нуминозного, использует определение сакрального через «совершенно Иное», но ставит перед собой задачу рассмотреть сакральное не как иррациональное явление, что сделал Отто, а в его тотальности¹³ (Eliade 1985, 14). Через манифестацию сакрального, которую Элиаде называет словом «иерофаня», закладываются онтологические основы

¹² От слова *numen* (лат.) – «божественный».

¹³ Скорее всего, Элиаде ориентируется здесь на понятие «тотального существования», о котором писал в своих теориях сакрального Батай. Эту ориентацию подтверждает и определение сакрального через понятие гетерогенного, впервые предложенное именно Батаем.

бытия (Eliade 1985, 23). Священное и мирское представляют собой два типа бытия-в-мире, две различные экзистенциальные ситуации, два измерения человеческого существования (Eliade 1985, 17).¹⁴ Однако эта полярность бытия была свойственна первобытным обществам – современный человек уже давно живет в десакрализованном мире, утратившем гетерогенность. В индустриальном обществе человек лишается «точки отсчета», которую нельзя более онтологически определить: теряется *axis mundi* – ось, поддерживавшая связь между частями мира, и вместе с этим потерянным центром, если следовать мысли Элиаде, исчезает «мир» как таковой – остаются лишь фрагменты разрушенного универсума (Eliade 1985, 25).

Эпоху второго авангарда отличает стремление вернуть распавшемуся пространству его единство, его тотальность – провести вторичную сакрализацию мира. Конструкция священного пространства привносит в хаотическую гомогенность центр, вводит понятия исключительного и исключенного. Как писал Элиаде,

в той точке пространства, где манифестируется сакральное, *снимается покров с Реального*, мир начинает существовать. Конечно, вторжение сакрального не только проецирует точку отсчета в аморфную неопределенность профанного пространства, привносит «центр» в «хаос», но и способствует прорыву сфер, устанавливает связь между космическими сферами (между землей и небом) и содействует онтологическому переходу от одного способа бытия к другому. Подобное нарушение [...] создает «центр», из которого можно сообщаться с «трансцендентным», и, таким образом, закладывает основы «мира». (Eliade 1985, 59)

Следует отметить, что в рассуждениях, касающихся сакрализации мира, Элиаде не оригинален – его идеи восходят к работам упоминавшегося выше Коллежа Социологии – сообщества радикально мыслящих людей, регулярно, с ноября 1937 по июль 1939 г., собиравшихся в книжном магазине на улице Гей-Люссака в Париже для обсуждения проблемы сакрального. Основатели Коллежа – Жорж Батай, Роже Кайуа, Мишель Лейрис, Пьер Клоссовски, а также те, кто присоединились к ним позднее, пытались внедрить в свою «сакральную социологию» этнологию, теологию, политику, филологию и философию. Хотя участники Коллежа (между которыми не

¹⁴ Здесь Элиаде, возможно, полемизирует с теорией сакрального Кайуа, согласно которой профанное – это не другая форма жизни, но «некий вид *активного небытия*» (*néant actif*) (Caillouis 1950, 75), выйти из которого можно двумя способами – либо путем проклятия, либо путем святости. Что касается Кайуа, то он, в свою очередь, развивает идею *néant actif* вслед за Робертом Герцем, который в своей статье «Преимущество правой руки» («La prééminence de la main droite») мимоходом отметил, что профанное определяется исключительно негативно: «C'est un néant, si l'on veut, mais un néant actif» (Hertz 1970, 89).

было полного единства в понимании проблемы сакрального) шли по следам социологии Эмиля Дюркгейма, Марселя Мосса, Люсьена Леви-Брюля и др., их методы менее всего можно назвать ортодоксальной наукой. В ход шли также внутренний опыт и экзальтированная жизнь чувств: основной задачей Коллежа, как уже говорилось выше, являлось внедрение сакрального в жизнь, «регенерация» сакральных феноменов в современном мире.

Участники Коллежа по-разному понимали «регенерацию» сакрального. Теория сакрального Кайуа была изложена в книге *L'homme et le sacré*,¹⁵ где исследователь раскритиковал точку зрения на сакральное как на запретное, указывая на повседневный, своего рода профанный характер негативного сакрального: «[...] В обычной жизни сакральное проявляется почти исключительно в форме запретов. [...] Тем самым оно предстает как по сути своей *негативное*» (Кайуа 2003, 221). Вместо того чтобы, подобно Фрейдю, исследовать природу табу, Кайуа изучает способы соприкосновения с сакральным. Жизнь должна поменять облик, стать праздничной, чтобы могла произойти ресакрализация мира – распространение сакрального, в котором присутствовало бы уже не только негативное, запретное, но и позитивное, творящее начало.¹⁶

Что касается Батая, то для него сакральное – это то, «что *объединяет* людей в общество» (Батай 2004, 34). Этот мыслитель представляет себе сакрализацию как «причастие» имманентности мира, достигаемое в тайных сообществах, основанных на «переплетении сердец» (Батай 2004, 483). На первом же заседании Коллежа Социологии в ноябре 1937 г. Батай рассмотрел причастие-сакрализацию как «общее движение, которое преобразует природу» (Батай 2004, 34). Такого рода сакрализацию изучает сакральная социология, которая «может рассматриваться как исследование не только религиозных институтов, но и всей совокупности общественных движений, предполагающих феномен причастия» (там же).

В своей *Теории религии* (*Théorie de la religion*, 1948) Батай описывает тоску по некогда единому миру. В этой книге Батай определяет человека как животное, которое отчуждено от себя самого, вырвано из интимного миропорядка – из «имманентной интимности» (*l'intimité immanente*) (Bataille 1976, 308), которую можно также назвать «первичной». Батай заключает, что суть всякой религии сводится к обретению утраченного чувства интимного. Субъект приносит в жертву объект и расходует свое собственное тело ради создания близости с потусторонним. Отчуждение преодолевается в священном действии – в жертвоприношении, которое

¹⁵ К слову сказать, сам Кайуа считал название своей книги абсурдным, предпочитая просто «Le sacré» (Felgine 1994, 205).

¹⁶ Сходным образом понимает сакральное Бахтин в своей концепции карнавала. Для Бахтина праздничное отрицание дает в результате вовсе не ничто, а «обратный предмет».

необходимо для «возврата *интимности*, имманентности взаимоотношений между человеком и миром, между субъектом и объектом» (Bataille 1976, 307).

Введя понятие биполярного сакрального ядра, Батай подчеркнул, что сакральное обладает свойством вызывать одновременно влечение и отвращение.¹⁷ Различие между правым и левым сакральным, состоит в том, что если правое сакральное притягивает, то левое сакральное отталкивает. Таким образом, участники Коллежа видели не только позитивную сторону сакрализации, но и опасность, возникающую в связи с регенерацией сакрального в современности. В работе *Психологическая структура фашизма* (*La structure psychologique du fascisme*, 1933-1934) Батай назвал фашизм суверенной формой гетерогенного (Bataille 1978, 21), тотальной концентрацией священной власти, а фашистскую армию определил как «совершенно Иное» общества, в котором имплицитно угрожающее значение (Bataille 1978, 30). Доклад члена Института социальных исследований Ханса Майера «Ритуалы политических объединений в Германии эпохи романтизма», прочитанный в Коллеже за несколько месяцев до начала войны, воспринимался как обращенное к группе предупреждение, касающееся фашистского потенциала, заложенного в стремлении создать любую сакральную общность. Роже Кайуа открыто заявлял, что место праздника в современном мире может занять только война.

Во втором авангарде была предложена такая перспектива рассмотрения «нуминозного» объекта, в которой священное отчасти утратило характер запретного, исключенного для субъекта (= исключенное для других), получив «интимное» измерение. Не то чтобы сакральное вдруг «очеловечилось» и превратилось в *Menschliches*, *Allzumenschliches*, но, скорее, сам (пара)тоталитарный человек был сакрализован,¹⁸ самозванно занял место священного объекта – такого же непостижимого, как он сам. Тот факт, что беспризнаковый человек тоталитарной эпохи стал Богом, которого нельзя определить,¹⁹ позволил взглянуть на сакральное как на повседневное явление псевдобожественной жизни людей. Заместитель бога на земле может манипулировать сакральным по своему желанию, что и предложил Батай, описав сакральность как удобный «трансформатор» депрессии в напряжение, инструкции по рациональному использованию этого преобразователя он разъяснил в докладе 1939 г. «Радость перед лицом смерти». Однако «сакральное», которое внедрилось в жизнь таким образом, было

¹⁷ Этот «распад» сакрального можно толковать как переосмысление Богоборчества, развитого в авангарде-1.

¹⁸ Крайнюю форму этот процесс получил в явлении т.н. *homo sacer*, описанном у Джорджо Агамбена.

¹⁹ См. об этом мою статью «Мистическая антропология авангарда-2: *Обэриу* и французский (пара)сюрреализм».

как бы «псевдосакральным» – безнадежной попыткой приблизиться к началам бытия. Трансформатор депрессии в напряжение не работал: радость современного человека перед лицом смерти была ненатуральной. Первобытность в современности могла быть найдена лишь через перверсию. Настоящим ресакрализатором мира мог стать только извращенец.

Ресакрализация мира во втором авангарде мыслилась по крайней мере в двух перспективах. С одной стороны, передел священного осуществляется в процессе его интимизации²⁰ (к примеру, в концепциях Батая и Лейриса), когда сакральными становятся либо объекты, повседневно находящиеся в непосредственной близости к субъекту, либо сами субъекты, так или иначе вступившие в контакт с «имманентностью мира».²¹ С другой стороны, сакральное подвергается социализации (у Кайуа) или, что то же самое, обретает «народность» (у Бахтина), превращаясь при этом в праздник, в радостный карнавал, раскалывающий время повседневности. В случае «социализации» сакральное занимает позицию «второго бытия», выход в которое возможен в определенное время ритуальных коллективных действий, соотносимое с «вторым началом».

«Интимное сакральное» основывалось на сакрализации человеческой близости. Так, Батай сакрализует архив, оставшийся после его умершей возлюбленной Колетт Пеньо (Laure 1979), называвшей себя Лаурой.²² Эта сакрализация становится возможной, поскольку Батай мыслит себя героем эротической трагедии, «обжигающее» действие которой основано на кон-

²⁰ К интимизации следует отнести и сравнение сакрального с бессознательным, начатое у Фрейда в *Тотем и табу* и развитое в работе Батая *Психологическая структура фашизма*.

²¹ В идее тотальности заключена особенность «негативности» (в понимании Коллежа). Дени Олье начинает свою книгу о Коллеже социологии главой «Нет... Нет...», желая подчеркнуть повышенный интерес описываемого им интеллектуального сообщества к фигуре отрицания. Между тем абсолютная негативность для Батая вовсе не так однозначна – она направлена на достижение утраченной целостности тотального существования. Первый же доклад Жоржа Батая в рамках Коллежа проповедует некое «причащающее движение», направленное на соединение всего со всем. Батай ищет не столько абсолютную негативность, сколько высшую полноту, в которой отрицание Всего встречается с всеобъемлющим «да», а депрессия преобразуется в энергию, пусть даже ценой «радости перед лицом смерти». Отношение к отрицанию сближает Батая с Бахтиным, описывающим в своей книге о карнавале «амбивалентное отрицание». По мнению Ренаты Лахманн, прослеживается типологическое сходство между концепциями амбивалентности жизни и смерти у Бахтина и у Батая. Согласно Батаю, дисконтинуальность бытия снимается в экстазе жертвоприношения, в результате которого возникает божественная континуальность; согласно Бахтину, в пространстве карнавала жизнь и смерть формируют единое неразрывное существо, рождающая смерть и т.д. (Lachmann 1987, 36).

²² «Лаура» – псевдоним, который выбрала себе Колетт Пеньо. Можно предположить, что Колетт назвала себя «Лаурой» не столько, чтобы идентифицироваться с возлюбленной Петрарки, сколько ради установления воображаемых родственных связей с де Садом, включившим Лауру Петрарки в свое генеалогическое древо (де Сад был культовой фигурой среди авангардистов второго призыва).

вульсивном обнаружении «причащающего единения» (*d'unité communielle*) (Laure 1979, 292):

Природа сакрального, в котором сегодня мы усматриваем обжигающее существование религии, заключается, возможно, в самой что ни есть неуловимости того, что происходит между людьми, сакральное есть этот исключительный момент причащающего единения, миг совестного конвульсивного обнаружения того, что обыкновенно остается в тени. (Батай, Лаура 2004, 39-40)

Как бы отказываясь от авторства, Батай признается в том, что его понимание сакрального совпадает с интерпретацией, данной сакральному Лаурой. В тетрадах, названных «Сакральное», Лаура характеризует сакральное, с одной стороны, как темпоральную исключительность – выход за пределы обыденного времени, а с другой стороны, как социальную вовлеченность – захватывание всеобщим движением:

Сакральное – тот бесконечно редкий миг, когда «извечная часть», которую несет в себе всякое существо, вступает в жизнь, захватывается всеобщим движением, вовлекается в него, реализуется. (Лаура 2004, 92)

Сакральное, если следовать ходу мысли Лауры, существует как особого рода событие, переживаемое в общности с Другим: «дабы это *сталось*, необходимо, чтобы это ощущалось другими, в общности с другими»²³ (Лаура 2004, 96). Именно поэтому сакральна поэзия: «Поэтическое произведение сакрально в том, что оно является созиданием некоего топического события, «сообщением», ощущаемым как *нагота*» (Лаура 2004, 96). Комментируя записи Лауры, Батай и Лейрис признают оригинальность ее «интимного» понимания сакрального:

Это определение связывает сакральное с такими моментами, когда изолированность жизни в индивидуальной сфере вдруг прерывается, с моментами сообщения людей не только между собой, но и со всей вселенной, где они обычно ощущают себя чужаками: сообщение надлежит понимать здесь в смысле слияния, потери человеком самого

²³ Следует подчеркнуть, что в кругу Батая сакральное понимают как вовлечение во всеобщее движение, сопоставимое не только с «коллективностью» у Дюркгейма, но и с карнавальностью у Бахтина. Более того, как Бахтин, так и Батай употребляют для описания этого явления одно и то же понятие: «причастие», «объединяющее движение». В «Дополнениях и изменениях к «Рабле»» Бахтин описывает «реальное физическое заражение (причастие) родовым человеческим и национально-народным («наши») бесстрашием в карнавальном толпе» (Бахтин 1996, 80). «Объединяющее движение» в идейной системе Батая должна послужить вовлечению в некое первоначальное состояние «тотального существования» (*l'existence totale*), интимного приобщения к бытию.

себя, чья целостность находит свершение в смерти, а образное выражение – в эротическом слиянии. Такая концепция отличается от концепции французской школы социологии, в которой рассматривается только сообщение людей между собой; она затрагивает то, что постигается мистическим опытом и оживает в ритуалах и мифах. (Батай, Лейрис 2004, 138)

Если Батай относит священную трагедию в область эротизма, то Лейрис описывает сакральное как трагедию борьбы между левым и правым, в которой трагический герой – ребенок. В докладе «Сакральное в повседневной жизни» и в автобиографии *Человеческий век (L'âge d'homme, 1938)* Лейрис сакрализует собственное детство. «Мое сакральное», как пишет о нем Лейрис, происходит из детских впечатлений (Лейрис 2004, 75-76). Ребенок – вот герой трагедии. Начало человеческого формирования сопоставлено у Лейриса с началом как таковым – с формированием сакрального.²⁴ В докладе «Сакральное в повседневной жизни» «интимное сакральное» выстраивается вокруг «сакрального ядра», в отношении которого можно говорить о «правом» и «левом» сакральном: «перед лицом правого сакрального родительской величественности зарождалась подозрительная, темная магия левого сакрального» (Лейрис 2004, 78).

Таким образом, биполярность сакрального у участников Коллежа напоминала психоанализ и служила лишь приемом на пути к интимизации сакрального. Правый полюс сакрального – вещи отца, комната родителей,

другой сакральный полюс [...] – левый полюс, полюс запретного и недозволенного, противоположный комнате родителей, правому полюсу установленного авторитета, святилищу настенных часов и портретов бабушки-дедушки – туалет, где каждый вечер я и один из моих братьев запирались, чтобы рассказывать друг другу день за днем какие-то истории о вымышленных животных и фантастических персонажах. (Лейрис 2004, 77)

Социальная жизнь, по Батаю, заключается в поиске «универсального бога, чтобы иметь возможность расширять пространство искусственной оргии» (Батай 2004b, 528). Обсуждая понятие оргиастического существования, Батай солидаризуется с Кайуа, чья теория праздника была обнаружена в 1939 г. По мнению Олье, «Теория праздника» Кайуа как никакая другая работа является «эмблематическим текстом» Коллежа (Олье 2004,

²⁴ В книге Лейриса *Зеркало тавромахии (Miroir de la tauromachie précédé de tauromachies, 1938)* повествуется о сакрализации личного опыта писателя, который сравнивается с тореро. В *Зеркале тавромахии* Лейрис анализирует пространство культуры как пространство сакрального, как сцену боя быков: «Все действие в целом разыгрывалось в опасных местах на таком узком, как лезвие бритвы, пространстве, в тонкой области интерференции или психологического по man's land, которая и составляет область сакрального».

420). Эта теория вдохновила Жана-Поля Сартра и Симону де Бовуар, которые даже не посещали лекций на улице Гей-Люссака, написание собственных текстов о праздничном ликовании. В своей работе Кайуа повествует о празднике первобытных цивилизаций – о *пароксизме* общества, который одновременно очищает и обновляет его. Праздник завершался оргиями, – шумным ночным разгулом, превращавшимся в пляску под мерные удары примитивных инструментов. В конце текста Кайуа задает вопрос: не обречено ли на гибель современное общество с его праздником, выродившимся в *каникулы* – время разрядки, а никак не высшего напряжения всех сил. Настоящая альтернатива празднику не каникулы, а война.

Второе начало, или Золотой век

Кайуа был далеко не единственным, кто открыл для себя феномен «праздника» в то время, когда подступала пора Второй мировой войны.²⁵ В конце 1930-х гг. стало почти общим местом соединять сакральное, проявления которого ранее обычно связывались с ужасом и священным трепетом, также с понятиями «праздника», «игры».²⁶ Йохан Хейзинга в книге *Homo ludens* (1938) пишет о том, что общество издавна «отправляет свои священнодействия, которые служат ручательством благоденствия мира, освящения, жертвоприношения, мистерии, в игре, понимаемой в самом истинном смысле этого слова»²⁷ (Хейзинга 2004, 19). В работе «Сущность праздника» (*Vom Wesen des Festes*, 1938) Карл Кереньи определил праздник как «превращенное время» (Kerényi 1952, 52), в момент которого царит высшая действительность,²⁸ делается возможным творение, теряют значение различия между субъектом и объектом.

²⁵ Война рассматривалась в этих концепциях как игра, *agon*, противостояние, ведущееся в сакральной сфере.

²⁶ В современной антропологии, напротив, существует тенденция к отождествлению понятий насилия и священного. Рене Жирар в книге *Насилие и священное* (*La violence et le sacré*, 1972) пишет: «Открытие учредительного насилия [...] позволяет организовать все элементы священного в понятную целостность. [...] Не-насилие предстает как безвозмездный дар насилия» (Жирар 2000, 313). Жирар склонен напрямую отождествить насилие и священное: «Все рассмотренные в данной работе феномены сводятся к тождеству насилия и священного» (Жирар 2000, 315).

²⁷ Впрочем, в отличие от Кайуа, Хейзинга подчеркивает первичность игры по отношению к сакральному: «Внутри игры мало-помалу проникает значение священного акта. Культ прививается к игре. Однако игра сама по себе была фактом первичным, исходным, изначальным» (Хейзинга 2004, 40).

²⁸ Ср. также несохранившееся выступление Батая «Последний день перед постом», которое состоялось в Коллеже социологии 21 февраля 1939 г. и было посвящено карнавалу (см. об этом: Олье 2004, 348-353). В этом выступлении, если судить по письмам Батая, речь шла о плане спасения демократии, главным средством которого было бы возрождение карнавала: «После революции, после тайных обществ карнавал, таким

Праздник, согласно Кереньи, есть «абсолютно Отличное» (*das absolut Unterscheidendes*) (Kerényi 1952, 54) – событие, выламывающееся из общего течения времени и играющее роль высшего бытия. Праздник принуждает к участию в нем, открывая себя празднующему как возможность невозможного (Kerényi 1952, 60). Принуждение к участию в общем ликования функционирует как обратная сторона даруемой свободы от повседневности. Вслед за Дюркгеймом этнологи и антропологи подчеркивают, что структура праздника строится на втором начале мира:²⁹ так, для Кереньи одно из главных свойств праздника – его стремление в изначальность (*Ursprünglichkeit*). Цель праздника – удостоверить современное состояние мира и его повторяющихся проявлений в некоем однократном процессе, происходившем в изначальное время. Праздник, проводимый регулярно, можно было бы понять как будничное исполнение долга, если бы не вмешательство божественного: празднующий как бы возносится в другое измерение, где все происходит так, «как в первый день», когда люди были вместе с богами и сами были боги (Kerényi 1952, 64).

В 1950-е гг. понятие праздника было осмыслено в духе 1930-х гг. С одной стороны, были переизданы книги о празднике 1930-х гг., с другой стороны, появились новые исследования, в которых цитировались старые работы. Ведя диалог с Кереньи, немецкий философ-антрополог Больнов включает в *Neue Geborgenheit* (1955) главу «Zur Anthropologie des Festes», где называет праздник как бы снятым временем, когда человек возвращается к своим метафизическим основаниям (Bollnow 1960, 237).³⁰ В *Das Heilige und das Profane* Элиаде следует Кайуа и противопоставляет сакральное «время» профанной «длительности»: интервалы священного времени – праздники – реактуализуют в настоящем первовремя (*Urzeit*) сакральных событий: «...Man findet in dem Fest zurück zur ersten Erscheinung der heiligen Zeit, wie sie sich ab origine, in illo tempore erfüllt hat»³¹ (Eliade 1985, 63). С какой бы точки зрения ни рассматривать праздник – как возвращение к метафизическим основаниям или как актуализацию сакральных первоначал – мы имеем дело с философским дискурсом начинательности, столкнувшимся вплотную с пробле-

образом, оказывается последней по времени в ряду фигур, на которые Батай делает ставку с целью разжать тиски тоталитаризма» (Олье 2004, 349).

²⁹ При этом Дюркгейм рассматривает совместно такие черты праздника, как приобщение индивидуума коллективу и связывание настоящего с прошедшим (Durkheim 1981, 509): актуализация прошлого в настоящем и обнаружение общего в индивидуальном оказываются звеньями одной цепи.

³⁰ Бахтин ссылается на эту работу в книге 1965 г. *Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и ренессанса*.

³¹ «В празднике находят себя в первом явлении священного времени, как оно исполнилось ab origine».

мой пространственно-временной позиции сакрального в повседневной жизни.

Итак, праздник можно было бы определить как попытку регулярного воспроизведения начала и его сакральных функций. Во время праздника человек должен вновь пережить драму начала мира. На протяжении этого сакрального интервала общество достигает целостности космической, божественной, социальной и сексуальной (Элиаде 2006, 107). Оргии – не что иное, как акт обретения божества в себе самом, осуществление идеальной целостности.

Обеспечивая регулярное воспроизводство начала, праздник является одним из самых амбивалентных типов архивирования прошлого. Устремленность в будущее – вот главная характеристика праздника как в концепции карнавала Бахтина, так и в теории сакрального Кайуа. Поэтому нельзя сказать, что праздник служит архивом, в котором «снимается» абсолютное начало: праздник как раз актуализует *Urzeit* и акт первотворения. В антропологической перспективе праздник функционирует как момент «снятия» человеческого – тот, кто в профанной действительности был homo, общается высшему бытию и на протяжении сакрального временного промежутка становится богом. Праздник – это не просто сохранение памяти о священном творении, но место и время его репродукции; это пространственно-временной континуум, в котором заархивированное начало становится творящей матрицей, вновь актуальным явлением современности.³² Как писал Бахтин в диссертации «Рабле в истории реализма»,³³

Всякий действительно существенный шаг вперед сопровождается возвратом к началу («изначальность»), точнее, к обновлению начала. Идти вперед может только память, а не забвение. Память возвращается к началу и обновляет его. Конечно, и сами термины «вперед» и «назад» теряют в этом понимании свою замкнутую абсолютность, скорее вскрывают своим взаимодействием живую парадоксальную природу движения, исследованную и по-разному истолкованную философией (от элеатов до Бергсона). В приложении к языку такое возвращение означает восстановление его действующей, накопленной памяти в ее полном смысловом объеме. Одним из средств этого восстановления-обновления и служит смеховая народная культура. (Бахтин 1975, 492)

В своей книге *Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса* Бахтин определяет праздник как точку трансгрессии,

³² Рената Лахманн прочитывает в понятии «карнавала» у Бахтина «второе Откровение», второе рождение мира из духа смеха (Lachmann 1987, 14).

³³ Далее цитируются строки из фрагмента «Рабле и Гоголь», не вошедшего в книгу *Творчество Франсуа Рабле...*

в которой данное переходит в новое: «[...] Празднества на всех этапах своего исторического развития были связаны с кризисными, переломными моментами в жизни природы, общества и человека» (Бахтин 1965, 13). При этом праздник предназначен для того, чтобы снова и снова воспроизводить начало мира, обусловленное природными циклами:

Календарный момент праздника оживает и становится остро ощутимым именно в народно-смеховой неофициальной стороне его. Здесь оживает связь со сменой времен года, с солнечными и лунными фазами, со смертью и обновлением растительности, со сменой земледельческих циклов. В этой смене положительно акцентировался момент нового, наступающего, обновляющегося. (Бахтин 1965, 90)

Календарный момент праздника был актуален не только для Бахтина: Кайуа также подчеркивал важность времени года для регенерации сакрального. В докладе «Зимний ветер», прочитанном в Коллеге Социологии, Кайуа указывает на активность тайных обществ в зимнее время года. Концепция праздника у Кайуа наиболее близка теории карнавала, разработанной Бахтиным. Хейзинга и Кереньи сходятся с Бахтиным в ряде интерпретаций, касающихся значения праздника, но лишь Кайуа, подобно Бахтину, ставит праздник в контекст современности, изображает его как модель ресакрализации мира. Параллельно Бахтину, обрабатывающему окончательный вариант своей книги в Савелово (Подмосковье), Роже Кайуа занимался схожими изысканиями в Париже, а затем в Буэнос-Айресе, где он оставался до конца Второй мировой войны.

Несмотря на удивительный параллелизм изысканий Бахтина и Кайуа, связь их теорий до сих пор оставалась вне зоны внимания исследователей. Опрос русских и западных бахтиноведов, предпринимавшийся журналом *Диалог. Карнавал. Хронотоп* и посвященный «народно-праздничной теории М.М. Бахтина», показал, что бахтиноведы связывали идеи Бахтина с самыми разнообразными учениями, но только не с традицией радикальной философии во Франции 1930-40-х гг. («ДКХ» 1996, №4, с. 5-45, «ДКХ» 1997, №1, с. 5-33, «ДКХ» 1997, №2, с. 5-16, «ДКХ» 1997, № 3, с. 5-18, «ДКХ» 1997, №4, с.7-26). Исключение, пожалуй, составляет С. Зенкин, указавший в предисловии к переводу Кайуа на русский язык, что «любопытным и неслучайным представляется параллелизм его /Кайуа – Н.Г./ размышлений с концепцией «амбивалентного карнавального смеха», созданной в те же 30-е годы в России М.М. Бахтиным» (Зенкин 2003, 21). Однако в чем кроется «неслучайность» пересечений Бахтина и Кайуа – пока остается загадкой. Данная статья строится по принципу историко-типологического сопоставления и не ставит перед собой задач ни интер-

текстуального, ни текстологического анализа. И все же следует сказать пару слов об истории взаимоотношений двух текстов.

История издания книги о карнавале достаточно изучена (Паньков 1997, Emerson 1997 и др.). Первая попытка публикации «Рабле в истории реализма» относится к 1940 г.: книга была предложена институту им. Горького, этот вариант сейчас хранится в архивах. Вторая попытка опубликовать «Рабле...» с дополнениями датируется 1944 г. Уже в 1945 г. Бахтин пытается предложить этот текст на защиту докторской диссертации по филологии (история растянулась на семь лет и закончилась в 1952 г. выдачей Бахтину кандидатского диплома).

Что касается Кайуа, то уже 2 мая 1939 г. в рамках Коллежа Социологии он представляет доклад под названием «Теория праздника», впоследствии ставший четвертой главой книги *L'homme et le sacre*: («Le sacré de transgression: théorie de la fête»). Эта четвертая глава под заголовком «Théorie de la fête» публикуется в двух номерах журнала *Nouvelle Revue Française*: в декабре 1939 и в январе 1940 гг.

Трудно предположить, что Бахтин, изучавший французскую литературу, не следил за публикациями известнейшего французского журнала. В издании 1965 г. Бахтин пишет о сюрреалистах, но, упоминая их кумира Альфреда Жарри, ничего не говорит о Кайуа. В «Дополнениях и изменениях к «Рабле»» (1944) Бахтин приводит список французских изданий, которые он счел полезными при изучении творчества Альфреда Жарри (особенно ценным признается им произведение Жарри *Ubu-Roi* (1896)), а также сюрреалистов. В этом списке фигурируют как ранние, так и поздние работы Андре Бретона: «Manifeste du surréalisme», «Introduction au discours sur le peu de réalité», «Second manifeste du surréalisme», а также «Qu'est-ce que le surréalisme» 1934 г. (Бахтин 1996, 119). Учитывая пристальное внимание Бахтина к современной французской словесности, следует отметить, что сокращенное издание «Теории праздника» Кайуа вышло уже зимой 1938 г. в журнале *Verve* под названием «Праздники, или добродетель вольницы» («Fêtes ou la vertu de la licence»). С 1937 г. Бахтин живет в Подмоскovie и имеет, таким образом, доступ к библиотекам Москвы, а также, как показывает переписка, пользуется услугами друзей, доставлявших ему иностранные книги.³⁴

³⁴ Имеются и возможности обратного влияния бахтинской концепции карнавала на французскую мысль: в 1945 г. Луи Арагон и Эльза Триоле, приехавшие в Москву, увозят в Париж рукопись книги о Рабле с целью дальнейшего перевода и публикации (см. об этом: Попова 2004). Однако их затея не увенчалась успехом: книга Бахтина была впервые издана во Франции в 1970 г. в переводе с русского издания 1965 г.

Таким образом, Кайуа и Бахтин практически одновременно предложили свои версии понятий «праздник», «карнавал», определив их как изначальное время.³⁵ Согласно Кайуа,

Праздник предстает как актуализация первых времен мироздания, *Urzeit*, изначальной эры великого творения³⁶ (Кайуа 2003, 223).

С приближением зимы природа утрачивает плодородие и кажется умирающей. Нужно творить мир заново, омолаживать систему. [...] Наступает момент, когда необходимо все переделывать заново. Какой-то позитивный акт должен сообщить порядку новую стабильность. Требуется какое-то подобие нового творения, которым были бы заново созданы природа и общество. Для этого и служит праздник.³⁷ (Кайуа 2003, 217)

³⁵ Игорь Смирнов спорит с обеими концепциями праздника. Уже в книге *Бытие и творчество* И. Смирнов отрицает «начинательный» смысл бахтинского карнавала, рассматривая его как культурный механизм, демонстрирующий бесплодность изменений: «Менее всего можно признать карнавал праздником регенерации, рождающего тела, бессмертия плоти, умноженной коллективом. Карнавал отрицает какую бы то ни было возможность порождения, генерирует негенерируемое [...] Мужчины в женских масках и женщины – в мужских теряют собственные половые признаки, не приобретая противоположных. Перемещение телесного низа на место телесного верха лишает человека способности к мыслительному порождению. Обратная передвижка кастрирует [...] Фиксированность карнавала на анальных и оральных извержениях низводит творчество до переваривания пищи и исторжения переваренного из тела. Как и любой другой праздник, карнавал вершится на границе между уже-отданностью и еще-невозвращенностью бытия, отнюдь не знаменуя собой погружение субъекта в инфинитную бытийность. Архаический карнавал делает изменяемое, историческое, будущностное смешным. Тем не менее он все-таки воплощает собой изменяемость. Именно здесь заложена вся его амбивалентность» (Смирнов 1990, 72). В своей новой книге *Генезис. Очерки по культурной начинательности* И. Смирнов продолжает критику праздника как мнимого начала: с одной стороны, исследователь отрицает «обновляющий» характер т.н. «рождающей смерти» у Бахтина: «Ритуальная «рождающая смерть», о которой писала О.М. Фрейденберг (*Поэтика сюжета и жанра* (1936), Москва 1997, 63 сл.) и которую затем выдвинул в центр своей теории карнавала М.М. Бахтин (*Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса* (1940), Москва 1965), не в силах произвести на свет ничего, кроме себе подобного» (Смирнов 2006, 31). С другой стороны, И. Смирнов считает, что праздник есть не столько *Urzeit*, сколько Другое времени: «Празднуют безвременье, преодоление темпоральности, не снижающееся до пустопорожного отдыха. Можно согласиться с Кайуа в том, что праздник отбрасывает отправителей обрядового сообщения в абсолютную изначальность. Но Кайуа вряд ли верно опознал задачу торжеств и фестивалей, которую он усматривал в, так сказать, омоложении износившегося, обветшавшего времени. Ориентированный в седое прошлое, праздник есть Другое времени» (Смирнов 2006, 36).

³⁶ «La fête se présente en effet comme une actualisation des premiers temps de l'univers, de l'*Urzeit*, de l'ère originelle éminemment créatrice» (Caillois 1950, 135).

³⁷ «La nature, à l'approche de l'hiver, perd sa fécondité et semble dépérir. Il faut recréer le monde, rajeunir le système [...] Vient le moment où une refonte est nécessaire. Il faut qu'un acte positif assure à l'ordre une stabilité nouvelle. On a besoin qu'un simulacre de création remette à neuf la nature et la société. C'est à quoi pourvoit la fête» (Caillois 1950, 124).

Концепции Кайуа и Бахтина объединяет точка зрения на архаическое общество как на потерянный рай, вместе с которым оказалось утрачено сакральное измерение, «элементарные» основы бытия. В книге о Рабле Бахтин описывает упадок «священного»³⁸ в современном обществе, подчеркивая при этом «неистребимость» сакрального начала в культуре, которая все же сохранила рудименты сакрального:

Со второй половины XVII века [...] совершается процесс постепенного сужения, измельчания и обеднения обрядово-зрелищных карнавальных форм народной культуры. Происходит, с одной стороны, огосударствление праздничной жизни, и она становится парадной, с другой – бытовизация ее, то есть она уходит в частный, домашний, семейный быт. Былые привилегии праздничной площади все более и более ограничиваются. Особое карнавальное мироощущение с его всенародностью, вольностью, утопичностью, устремленностью в будущее начинает превращаться просто в праздничное настроение. Праздник почти перестал быть второю жизнью народа, его временным возрождением и обновлением. Мы подчеркнули слово «почти», потому что народно-праздничное карнавальное начало, в сущности, неистребимо. Суженное и ослабленное, оно все же продолжает оплодотворять собою различные области жизни и культуры. (Бахтин 1965, 40)

О той же утрате чувства сакрального пишет в своих работах и Кайуа. В отличие от Бахтина, который ограничился тем, что констатировал упадок священного в современной жизни, Кайуа, в духе Коллежа социологии, призывает этот упадок устранить. По мнению Кайуа, исследователь «обязан» не просто создать теорию праздника, но и внедрить в современность его творящее начало:

Необходимо избавить природу и общество от неизбежного старения, которое приведет их к гибели, если не принимать мер к их омоложению, периодическому сотворению заново. Эта новая обязанность открывает собой новую главу в изучении сакрального.³⁹ (Кайуа 2003, 161)

По мнению Бахтина, именно в празднике сохраняются сакральные элементы, способные обновить общество и отодвинуть его неизбежный конец, устремив к «незавершиму будущему»: «подлинный праздник [...] смотрел в незавершенное будущее» (Бахтин 1965, 13). Механизм этой незавершенности, по Бахтину, основан на логике избытка, излишества. Эта

³⁸ Упадок сакральности описывает в своих романах и К. Вагинов – друг Бахтина.

³⁹ «Il importe de soustraire la nature et la société à l'inévitable vieillissement qui les conduirait à la ruine si l'on ne prenait la précaution de les rajeunir, de les recréer périodiquement. Cette nouvelle obligation ouvre un nouveau chapitre dans l'étude du sacré» (Caillois 1950, 33-34).

логика избытка противостоит логике траты, на которых строится модель праздника во французской антропологической мысли. Логика траты, неоднократно описанная этнографами (в частности, Марселем Моссом), но впервые философски обоснованная в работе Батая *La notion de dépense* (1933), стала основой для концептуализации праздника у Кайуа. Если у Кайуа накопленная роскошь уничтожается, то у Бахтина накопленное способно лишь увеличиваться. Если в царстве карнавала господствует «логика роста, плодородия, бьющего через край избытка» (Бахтин 1965, 72), то во время праздника работает логика эксцесса, позволяющая празднующим не просто растратить и промотать, но бессмысленно уничтожить как можно больше накопленных богатств:

В так называемых первобытных цивилизациях [...] праздник длится несколько недель, несколько месяцев с четырех-пятидневными передышками. Порой несколько лет уходит на то, чтобы собрать нужное количество богатств, которые будут не только потребляться и тратиться напоказ, но и просто-напросто уничтожаться и растративаться, ибо транжирство и уничтожение – формы эксцесса – по праву принадлежат самой сути праздника. (Кайуа 2003, 219)

Праздники [...] оказываются в таком времени и в таком состоянии, когда от них требуется только тратить, включая трату себя самих. (Кайуа 2003, 243)

Безуспешная попытка карнавального человека истратить накопленное влечет за собой обновление, что связывается у Бахтина, в частности, с темой обильной праздничной еды. Праздничный пир у Кайуа должен привести к уничтожению богатств, тогда как обжорство в интерпретации Бахтина указывает на то, что богатства неисчерпаемы. Бахтин усматривает в пиришественных образах карнавала эквивалент зачатию и рождению:

В акте еды [...] границы между телом и миром преодолеваются в положительном для тела смысле: оно торжествует над миром, над врагом, празднует победу над ним, растет за его счет. Этот момент победного торжества обязательно присущ всем пиришественным образам. Не может быть грустной еды. Грусть и еда несовместимы ... Пир всегда торжествует победу – это принадлежит к самой природе его. Пиришественное торжество – универсально: это – торжество жизни над смертью. В этом отношении оно эквивалентно зачатию и рождению. Победившее тело принимает в себя побежденный мир и обновляется. (Бахтин 1965, 307)⁴⁰

⁴⁰ Интерпретация карнавальных образов еды, возможно, заимствована Бахтиным из книги О. Фрейденберг *Поэтика сюжета и жанра* (1936).

Как механизм траты, так и механизм безудержного роста противоречат повседневной логике экономии и организуют особое пространство человеческого существования, отличное от обыденного мира. Именно в этом исключительном «хронотопе» и формируется тенденция «обновления». Согласно Бахтину, карнавал, в который отлились древние формы праздника, стал формой «второй жизни», инобытия внутри бытия: «Карнавал – это вторая жизнь народа, организованная на начале смеха. Это его праздничная жизнь» (Бахтин 1965, 11). И для Кайуа праздник функционирует как инобытие, куда временно погружается субъект, исключенный до поры из профанных отношений повседневности:

Праздник, будучи столь мощным пароксизмом жизни и выделяясь столь резко на фоне мелочных забот повседневности, кажется индивиду каким-то иным миром, где его несут и преобразуют превосходящие его силы. (Кайуа 2003, 219)

Священное служило оператором перехода из повседневности в эту «вторую жизнь», где царствовали таинственные «превосходящие силы» и «обратные предметы» (Бахтин 1965, 446), образуемые при столкновении «нормальной» логики и «праздничной» логики амбивалентного отрицания. Все предметы и явления повседневной действительности подвергаются инверсии во время праздника: к примеру, и у Бахтина, и у Кайуа «праздники [...] включают в себя обращение социального строя» (Кайуа 2003, 239). Карнавальные травестики служат трансформации социального облика празднующих: «Одним из обязательных моментов народно-праздничного веселья было переодевание, то есть обновление одежд и своего социального образа» (Бахтин 1965, 90). Социальная инверсия подразумевает свободу, вольность:⁴¹

Праздник был как бы временной приостановкой действия всей официальной системы со всеми ее запретами и иерархическими барьерами. Жизнь на короткий срок выходит из своей обычной, узаконенной и освященной колени и вступает в сферу утопической свободы. Самая эфемерность этой свободы только усиливала фантастичность и утопический радикализм создаваемых в праздничной атмосфере образов. (Бахтин 1965, 100)

Отношения слова и вещи также подвергаются инверсии, образуя важную составляющую праздника – его речевое своеобразие, своего рода

⁴¹ Момент свободы подчеркивает Хейзинга в своей теории игры 1938 г.: «[...] Первый из главных признаков игры: она свободна, она есть свобода» (Хейзинга 2004, 24). Актуально для Хейзинги и понятие траты, избытка в применении к игре: «Игра есть некое излишество» (Там же).

другой сакральный язык, в котором слово приобретает (квази)материальность – как у Бахтина, который исследовал карнавальные слова, имеющие «заражающий характер»⁴² (Бахтин 1965, 499), так и у Кайуа, установившего, что праздничная речь принадлежит к разряду эксцессов (Кайуа 2003, 239).

Праздничную вольность следует толковать не просто как свободу от иерархических рамок, но и как возможность нарушения священных запретов и разрушение связанных с этим страхов. Праздник знаменует свободу от различий – вольное обращение с границей профанного и сакрального, которая делается подвижной в сакральное время. Праздник для Кайуа и Батая – время контакта с сакральным, мгновение истинной интимности между различными уровнями бытия, точка «причастия» совершенно Иному. Карнавальный смех у Бахтина освобождал от страха перед священным тем, что, в первую очередь, «снижал» божественное, низводя его до уровня площадной культуры. Смех фигурировал в бахтинском карнавале наравне с другими образами материально-телесного низа, например, в одном ряду с калом и мочой:

Образы мочи и кала амбивалентны, как и все образы материально-телесного низа: они одновременно и снижают-умерщвляют и возрождают-обновляют, они и благословенны и унизительны, в них неразрывно сплетены смерть с рождением [...] В то же время образы эти неразрывно связаны со смехом. (Бахтин 1965, 163)

Связь экскрементов со смехом состоит в том, что кал и моча служат задаче превращения священного ужаса в смех. В то же время они являются связующими элементами между человеческим телом и мировой материей, устанавливают интимный контакт между индивидуальным (телесными выделениями) и всеобщим (материей):

Моча (как и кал) – это веселая материя, одновременно снижающая и улегчающая, превращающая страх в смех. Если кал есть как бы нечто среднее между телом и землей (это – смеховое звено, соединяющее землю и тело), то моча – нечто среднее между телом и морем [...] Кал и моча отелеснивают материя, мир, космические стихии, делают их чем-то интимно-близким и телесно-понятным (ведь это материя и стихия, порождаемые и выделяемые самим телом). Моча и кал превращают космический ужас в веселое карнавальное страшилище. (Бахтин 1965, 363)

⁴² Бахтин имел ввиду прежде всего брань, веселые поношения.

Подобный «космический» смех, фигурирующий также в философской системе Батая,⁴³ оказывается, по выражению Аллена Вейса, *нематериальным экскрементом (nonmaterial excrement)* (Weiss 1993, 180). К разряду такого *нематериального экскремента* можно причислить также карнавальное слово, вбирающее в себя карнавальное смех и представленное у Бахтина как разновидность истины – как «правда в форме смеха, шутовских выходов, непристойностей, ругательств, пародий, травестий» (Бахтин 1965, 105-106).⁴⁴ Важнейшее отличие концепций смеха Батая и Бахтина состоит в том, что у Бахтина смех обладает объединяющей, то есть сакральной силой, тогда как для Батая такой силой является секс. Как говорилось выше, Батай описал структуру биполярного сакрального ядра, функция которого состояла в трансформации депрессии в напряжение, грусти в радость. Причем механизмом этих переходов служил вовсе не смех, описанный Бахтиным как оператор ресакрализации. Отмечая важную роль смеха, Батай предлагает считать движущей силой сакрального ядра эрос:

В любом случае мы пока не видим в смехе этот странный механизм опосредования. Этот механизм проясняется, когда речь идет о сексуальной коммуникации [...] Нечто вроде пространства молчания царит между мужчиной и женщиной и довлеет над ними, их же и очаровывая. Их отношения опосредованы и глубоко очеловечены, чего нельзя сказать об отношениях между смеющимися [...] Отношения между людьми становятся словно лишенными смысла, если пространство тишины не возникает между ними. Непосредственные, вульгарные человеческие отношения легко становятся невыносимыми. (Батай 2004, 97-99)⁴⁵

Есть и другие различия в том, как Бахтин и французские «социологи» понимают механику сакрального. Оппозиция правого и левого в истолковании сакральных феноменов была заимствована участниками Коллежа из исследований французского социолога Роберта Герца (Hertz). При этом Герц, в отличие от Коллежа, прослеживает не движение сакрального от одного полюса к другому, а полярность сакрального/профанного – то, как в примитивных культурах правое становится знаком сакрального, а левое –

⁴³ «Смех» оказывается одной из центральных категорий в текстах Батая начала 1940-х гг.: *Le Rire de Nietzsche* (1942), *L'expérience intérieure* (1943). При всем различии в трактовках смеха у Батая и у Бахтина, в них присутствует и общий для обоих мыслителей момент: как батаевский *le rire* – это подчеркнуто «универсальный» смех над пустотой вместо святого места, так и у Бахтина смеются, когда выясняют, что космический страх перед священными силами был бессознательным.

⁴⁴ В интерпретации смеха как истины Бахтин, подобно Батаю, следует за Ницше, чей Заратустра объявляет: «Und falsch heiÙe uns jede Wahrheit, bei der es nicht ein Gelächter gab!» (Nietzsche 1973, 692).

⁴⁵ Смерть, включенная в секс у Батая, сопоставима с рожаящей смертью у Бахтина.

профанного: «[...] La droite est la côté sacré, siège de pouvoirs bons et créateurs; la gauche est la côté profane, qui ne possède aucune vertu[...]» (Hertz 1970, 95). Понятие «левого сакрального» чуждо концепции Герца.

В январе-феврале 1938 г. Жорж Батай прочел в Коллеже цикл из двух докладов, в котором уделил внимание анатомии сакрального объекта: с точки зрения Батая, «в целом левое вызывает отвращение, а правое – влечение [...] Нужно ли еще добавлять, что левый или правый аспект данного объекта подвижен[...]» (Батай 2004, 111). Изменения всегда совершаются слева направо: политические персонажи регулярно перемещаются слева направо, а предательство в политике, как утверждает Батай, совершается исключительно справа, «хотя отношения, позволяющие ассоциировать политическое левое и правое с сакральным левым и правым, кажутся дискуссионными» (Батай 2004, 112).

Любопытно, что исследуя значения левого (профанного) и правого (сакрального), Герц переводит их в пространственную оппозицию верха и низа. Правое, по Герцу, репрезентирует верхний мир и небо, тогда как левое корреспондирует нижнему миру, земле (Hertz 1970, 96). Хотя ни Батай, ни Кайуа не анализировали соответствия между «горизонталью» и «вертикалью» сакрального ядра, известная оппозиция верха и низа, конституирующая в перевернутом виде карнавальное действо у Бахтина, вполне соизмерима с дихотомией левого и правого сакрального в интерпретации Коллежа. «Карнавальная низ», по Бахтину, можно интерпретировать как вызывающее отвращение «левое сакральное», а «карнавальная верх» – как притягивающее «правое сакральное». Однако Бахтин и французы по-разному интерпретируют эти топосы. «Замена верха низом», «движение сверху вниз», характерные для карнавала, соответствуют движению сакрального справа налево – запрещенному движению в теории Батая, доказывающей, что сакральные объекты перемещаются только слева направо. Именно движение слева направо способствует выбросу энергии по Батаю, между тем Бахтин рассматривает исключительно обратное движение, причем связывает мотивы перемещения верха в низ с пародированием священного. Именно в трагедии священного заложен, по Бахтину, энергетический потенциал. Французские радикалы рассматривают только тотальность сакрального, поделенного на левое и правое, между тем как Герц, так и Бахтин различают сакральное и профанное.

Ресакрализация мира подразумевает трансгрессивную телесность: второе начало, претерпеваемое телом, придает ему новую форму, делает его двутелесным или совмещает его с другими телами. Карнавальное «гротескное тело», теряющее свои границы в родовой плоти, о чем пишет

Бахтин, сравнимо с явлением мимикрии у Роже Кайуа.⁴⁶ Если для Бахтина гротескное тело сочетает в себе жизнь и смерть, то у Кайуа мимикрия отражает влечение живой материи вернуться в неживое состояние: «Мы имеем дело с роскошью, и даже, можно сказать, опасной, поскольку от мимикрии насекомое нередко страдает еще больше: гусеницы-землемерки так удачно имитируют зеленые ростки, что садоводы обрезают их секатором» (Кайуа 2003, 95). Мимикрия является частью процесса сакрализации: «Мимикрию можно было бы определить как застывшее в кульминационный момент колдовство, завожившее самого колдуна» (Кайуа 2003, 96).

Мимикрирующее тело у Кайуа подобно гротескному телу у Бахтина – не завершенному, перерастающему себя, выходящему за свои пределы.⁴⁷ Бахтин определяет гротескное тело, подчеркивая его трансгрессивный характер и связь не только с жизнью, но и со смертью:

Гротескное тело, как мы неоднократно подчеркивали, – становящееся тело. Оно никогда не готово, не завершено: оно всегда строится, творится и само строит и творит другое тело; кроме того, тело это поглощает мир и само поглощается миром [...] Поэтому самую существенную роль в гротескном теле играют те его части, те места, где оно перерастает себя, выходит за собственные пределы, зачинает новое (второе) тело: чрево и фалл [...] Следующую по значению роль после живота и полового органа играет в гротескном теле рот, куда входит поглощаемый мир, а затем – зад. Ведь все эти выпуклости и отверстия характеризуются тем, что именно в них преодолеваются границы между двумя телами и между телом и миром, происходит их взаимообмен и взаимоориентация. Поэтому и основные события в жизни гротескного тела, акты телесной драмы – еда, питье, испражнения (и другие выделения: потение, сморкание, чихание), совокупление, беременность, роды, рост, старость, болезни,

⁴⁶ В тот же ряд можно было бы отнести концепцию экстаического тела у С. Эйзенштейна и эксцентрического человека у Плесснера, но это уже тема для отдельной работы.

⁴⁷ Сопоставления можно было бы продолжить: карнавалное гротескное тело, которое сам Бахтин находит в эпохе Ивана Грозного, изоморфно телу, выходящему из себя, описанному в теории пафоса Эйзенштейна, что отмечал уже В. Иванов в статье 1973 г. (Иванов 2001). Симптоматично, что как у Бахтина, так и у режиссера Эйзенштейна Грозный выступает положительной фигурой: «Иван Грозный, борясь с удельным феодализмом, с древней удельно-вотчинной правдой и святостью, ломая старые государственно-политические, социальные и в известной мере моральные устои, не мог не подвергнуться существенному влиянию народно-праздничных площадных форм, форм осмеяния старой правды и старой власти со всей их системой травестий (маскарадных передеваний), иерархических перестановок (выворачиваний наизнанку), развенчаний и снижений» (Бахтин 1965, 294). Далее Бахтин указывает на то, что карнавалы в эпоху Петра носили более неестественный, «импортный» характер.

смерть, растерзание, разъятие на части, поглощение другим телом – совершаются на границах тела и мира или на границах старого и нового тела; во всех этих событиях телесной драмы начало и конец жизни неразрывно между собой сплетены. (Бахтин 1965, 343-344) (разрядка Бахтина – Н.Г.)

Границы тела и мира были легко преодолимы в «изначальное» время. Кайуа указал на трансгрессивный характер праздника, восходящий к мифологической эпохе превращений:

В самых разных краях первобытный век описывают с необыкновенным единодушием. Это идеальное место превращений и чудес. Еще ничто не стабилизировалось, не издано никаких правил, не зафиксировано никаких форм. [...] Вещи перемещались сами собой, лодки летали по воздуху, люди превращались в животных и наоборот. Вместо того чтобы стареть и умирать, они лишь меняли кожу. Вселенная была пластичной, текучей и неисчерпаемой.⁴⁸ (Кайуа 2003, 224)

Особую актуальность в этой связи приобретает понятие Золотого века – времени, когда трансгрессии были особенно легки. Рассуждая об этом «первовремени», Бахтин говорит о телесной «причастности» другому миру, подобной мистической партиципации,⁴⁹ о которой писал Леви-Брюль в *Первобытном мышлении*:

Нужно еще раз подчеркнуть, что утопический момент («золотой век») [...] раскрывается не для отвлеченной мысли и не для внутреннего переживания, а разыгрывается и переживается всем человеком, цельным человеком, и мыслью, и чувством, и телом. Эта телесная причастность возможному другому миру, телесная понятность его имеет огромное значение. (Бахтин 1965, 56)

⁴⁸ «L'âge primordial est décrit avec une singulière unanimité dans les contrées les plus diverses. C'est le lieu idéal des métamorphoses et des miracles. Rien n'était encore stabilisé, aucune règle encore édictée, aucune forme encore fixée. Ce qui, depuis lors, est devenu impossible était alors faisable. Les objets se déplaçaient d'eux-mêmes, les canots volaient par les airs, les hommes se transformaient en animaux et inversement. Ils changeaient de peau au lieu de vieillir et de mourir. L'univers entier était plastique et fluide et inépuisable» (Caillois 1950, 136).

⁴⁹ Ср. случай мистической партиципации, описываемый Леви-Брюлем на примере церемонии интихиума у австралийских племен: «Церемонии и пляски имеют целью [...] оживлять и поддерживать путем нервного возбуждения и опьянения [...] общение, в котором сливаются живой индивид, предок, перевоплотившийся в нем и растительный или животный вид, являющийся тотемом данной личности. Для нашего мышления здесь обязательно имеются налицо три отдельные реальности, как бы тесно ни было родство между ними. Для пра-логического мышления индивид, предок и тотем образуют нечто единое, не теряя вместе с тем своей тройственности» (Леви-Брюль 1994, 75-76).

Что касается Кайуа, то можно предположить, что, описывая Золотой век, он ориентируется не только на исследования этнографов, но и на работы художников-сюрреалистов (к примеру, он ссылается на Сальвадора Дали при описании трансгрессий, фантастических переходов и перемещений вещей). Кроме того, Кайуа был, конечно, известен и фильм *L'Âge d'or*, снятый Луисом Бунюэлем в 1930 г. и сильно повлиявший на сюрреалистическую мысль.⁵⁰

Хотя киноведы и ведут споры о том, в какой степени сознательно Бунюэль назвал свой фильм именно *L'Âge d'or*,⁵¹ все же, если читать этот кинонарратив сквозь призму учений Кайуа и Батая, то можно увидеть, что в фильме отразилась идея Золотого века как некоего изначального мифологического времени, в котором еще ничто не завершено, и потому вещи, люди и животные свободно переходят друг в друга. По сюжету в фильме происходит основание Рима – акт сакрализации пространства. Торжественное «правое» сакральное – речи священников и государственных чиновников – сочетается с непристойным «левым» – главный герой фильма совокупляется с дочерью маркиза X. прямо на земле в непосредственной близости от трибуны. Характерно, что действие фильма происходит в Италии, ставшей фашистским государством.⁵²

Законы сюрреалистической поэтики, по которым строится кинонарратив *Золотого века*, как бы должны были отразить трансгрессивную свободу эпохи начала – творческую мощь Великого Времени. Непредсказуемые сюжетные ходы, перетекание одного явления в другое, фантастические превращения предметов, людей и животных, необоснованная агрессия и ничем не мотивированные взрывы сексуальной чувственности,⁵³ – все это служило знаками возвращения в *Urzeit* или, как сказал бы Элиаде,

⁵⁰ К примеру, журнал *Minotaure* первоначально планировалось назвать *L'Âge d'or* в честь фильма Бунюэля.

⁵¹ Поль Хаммонд считает, что название *Золотой век* первоначально не имело смысла, и, как и многие другие названия сюрреалистических работ, было присвоено фильму случайно (Hammond 1997, 24). Однако Матиас Мертенс полагает, что, напротив, *Золотой век* отражает саму суть замысла Бунюэля и Дали и отсылает к райскому состоянию «тотальной любви», воплощенному в отношениях Мужчины (Gaston Modot) и Женщины (Lya Lys) (Mertens 1999, 170).

⁵² На фашистский претекст фильма указывает и Хаммонд: главное место действия фильма – остров Майорка – предмет первого пакта между правительством Испании и правительством Муссолини в 1926 г. Этот пакт был совершен сразу после полного захвата власти Муссолини и стал началом фашистского итальянского государства. Майорка служит, таким образом, символом фашистской политики (Hammond 1997, 18).

⁵³ Хаммонд предполагает, что на Бунюэля повлияла концепция эротизма Батая, с кругом которого режиссер был в близких отношениях. Смещение эроса и материального «низа» в первой сцене пришло к Бунюэлю, якобы, именно от этого философа. Сигналом заимствования является одна из центральных сцен фильма, в которой героиня косет большой палец ноги у мраморной статуи – по мнению Хаммонда, этот большой палец перекочевал в фильм из одноименного эссе Батая 1929 г. «Le gros orteil» (Hammond 1997, 47). Анализ *Золотого века* в перспективе теории Батая см. также: Weiss 1989.

признаками «реального» времени. Однако первоначало в фильме подвергается осмеянию: половой акт героев прерывается, закладывание города реализуется в абсурдной перспективе, чья абсурдность приобретает даже грозные черты на фоне политических аллюзий, архаические мотивы (появление священных животных, к примеру, коровы в римском особняке) функционируют в комическом ключе. В этом смысле *Золотой век* Бунюэля можно считать эмблематическим текстом авангарда-2, с его безнадежным стремлением приблизиться к изначальному времени, и в то же время бесконечной самоиронией по этому поводу.

Помимо родства с теориями тотального существования Батая и Кайуа, концепция *Золотого века* Бунюэля сопоставима и с концепцией карнавала Бахтина, что уже отмечали исследователи. Мертенс находит типологические соответствия между «снижением» священных ритуалов у Бунюэля и у Бахтина: во время празднования основания Рима в фильме, как уже говорилось, происходит конфуз – вторжение материально-телесного низа в «высокое» торжество – крики любви, исходящие от пары, занимающейся любовью, прерывают торжественную речь (Mertens 1999, 161). Сам факт, что любовники находятся в грязи, Мертенс истолковывает в духе карнавальской логики – приближение зачатия к земле, которая служит в данном случае символом могилы.

В *pendant* к фильму Бунюэля, Кайуа почти десять лет спустя предлагает схожий рецепт обновления общества, излагая его языком философской антропологии. Возврат к первобытности, обращение к сакральным силам, праздничное воспроизведение Золотого века получают у него статус перерождения человеческой природы, второго начала *homo*. Таким образом, теория праздника вписывается в общую тенденцию негативной антропологии второго авангарда, отрицающей современное состояние человека и нацеленной на его радикальные преобразования. В рассмотренном нами случае такое преобразование состоит в возврате к идеализованной первобытности, в надежде на ресакрализацию мира, утратившего сакральное измерение:

Первобытный век – одновременно и по одинаковым причинам кошмар и рай – предстает как тот период и то состояние творческой мощи, из которого возник нынешний мир, подверженный ветшанию и находящийся под угрозой гибели. Соответственно новое рождение, новое погружение в эту вечность, которая всегда с нами, в этот источник молодости с вечно живой водой, дает миру шанс омолодиться и обрести жизненную полноту и силу [...] Это и есть функция, которую выполняет праздник. Его уже характеризовали как актуализацию первоначального творческого периода. Если воспользоваться точным выражением г. Дюмезиля, он дает выход в Великое Время, образует такой момент, когда люди покидают временное становление

и попадают в хранилище всемогущих и вечно юных сил – первобытный век.⁵⁴ (Кайуа 2003, 226-227)

Заключение

Наверное, следует сказать, что ресакрализация мира, предпринятая вторым авангардом, провалилась. Расчет на возвращение обновленного сакрализованного бытия не сбылся: участники распавшегося в связи с войной Коллежа социологии как бы вписывают эту несбыточность в саму структуру «внедрения сакрального», связывая этот процесс с жертвоприношением и смертью, так или иначе снимающими полноценность «начала». Бахтин, ощущая нехватку «святого» и «элементарного» бытия, предлагает концепцию осмеивания начала и его дискредитации. Солидаризируясь с Игорем Павловичем Смирновым, назовем карнавал культурным механизмом, демонстрирующим неплототворность любых изменений. И Бахтин, и участники Коллежа, в сущности, не могут отличить начала от конца, жизни от смерти, сакрального от профанного. Они ищут «первоначальное время», но видят в нем лишь перверсию начала: их понятия праздника и карнавала оказались чудовищным образом применимы к современности, описывая либо тоталитарные образования, либо кошмар войны.

В то же время не следует расценивать поиски этих мыслителей исключительно негативно: «плодотворной» стороной их концепций стал ввод понятия «интимность», отчасти отождествимого с «сакральностью». «Причащающее движение», ломающее границы между двумя субъектами, субъектом и объектом, прошлым и будущим, индивидом и коллективом, потерянном человеком и божественным Ничто, оказалось действительным нововведением, отличающим второй авангард в его наиболее талантливых проявлениях.

⁵⁴ «A la fois et pour les mêmes raisons cauchemar et paradis, le premier âge apparaît bien comme la période et l'état de vigueur créatrice d'où est sorti le monde présent, sujet aux vicissitudes de l'usure et menacé par la mort. C'est par conséquent en renaissant, en se retrem-pant dans cette éternité toujours actuelle comme dans une fontaine de Jouvence aux eaux toujours vives qu'il a chance de se rajeunir et de retrouver la plénitude de vie et de robustesse [...] Telle est la fonction que remplit la fête. On a déjà défini celle-ci comme une actualisation de la période créatrice. Pour reprendre une juste formule de M. Dumézil, elle constitue une ouverture sur le Grand Temps, le moment où les hommes quittent le devenir pour accéder au réservoir des forces toutes puissantes et toujours neuves, que représente l'âge primordial» (Caillois 1950, 141).

Литература

- Батай Ж. 2004а. «Влечение и отвращение II. Социальная структура», *Коллеж социологии*, Сост. Д. Олье. СПб., 101-115.
- 2004б. «Коллеж социологии», *Коллеж социологии*, Сост. Д. Олье. СПб., 519-529.
- Батай Ж., Лейрис М. 2004. Примечания к «Сакральному», Ж. Батай, К. Пеньо (Лаура), *Сакральное*, 136-148.
- Бахтин М.М. 1965. *Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса*, М.
- 1975. *Вопросы литературы и эстетики*, М.
- 1996. *Собр. соч. в 7 тт.*, Т. 5, М.
- Кайуа Р. 2003. *Миф и человек. Человек и сакральное*, Пер. с фр. М.
- Зенкин С. 2003. «Роже Кайуа – сюрреалист в науке», Р. Кайуа, *Миф и человек. Человек и сакральное*, Пер. с фр. С.М. Зенкина, 7-35.
- 2005. «Сартр и сакральное», *Новое литературное обозрение*, 76, 89-98.
- Иванов Вяч.Вс. 2001. «Значение идей М.М. Бахтина о знаке, высказывании и диалоге для современной семиотики» (1970-1973), *Михаил Бахтин: Pro et contra*, СПб., 266-311.
- Леви-Брюль Л. 1994. *Сверхъестественное в первобытном мышлении*, Пер. с фр. М.
- Лейрис М. 2004. «Сакральное в повседневной жизни», *Коллеж социологии*, Сост. Д. Олье. СПб., 75-84.
- Махлин В. 1991. «Невидимый миру смех», *Карнавальная анатомия Нового средневековья*, *Бахтинский сборник-II*, М., 156-211.
- Олье Д. 2004. *Коллеж социологии*, Сост. Д. Олье. Перевод с фр. Ю.Б. Бессоновой, И.С. Вдовиной, Н.В. Вдовиной, В.М. Володина, СПб.
- Паньков Н. 1997. «М.М. Бахтин: ранняя версия концепции карнавала», *Вопросы литературы*, 5, 87-122.
- Попова И. 2004. «Рабле в 40-е гг.», *Бахтинский сборник*, Вып. 5, М., 581-589.
- Рыклин М. 1997. *Пространства ликования*, М.
- Смирнов И.П. 1990. *Бытие и творчество*, Marburg.
- 2006. *Генезис. Очерки по культурной начаточности*, Санкт-Петербург.
- Хейзинга Й. 2004. *Homo ludens*, М.
- Элиаде М. 2006. *Ностальгия по истокам*, М.
- Agamben G. 2002. *Homo sacer*, Aus dem Italienischen von H. Thüring, Frankfurt a.M.
- 2005. *Profanierungen*, Aus dem Italienischen von M. Schneider, Frankfurt a.M.
- Bataille G. 1976. *Œuvres complètes*, T. VII, Paris.
- Bataille G. 1978. *Die psychologische Struktur des Faschismus. Die Souveränität*. Aus dem Franz. von R. Bischof, E. Lenk, X. Rajewsky, München.
- Caillois R. 1950. *L'Homme et le Sacré*, Paris.
- Clifford J. 1988. «Ethnographic Surrealism», J. Clifford, *The Predicament of Culture: Twentieth-century Ethnography, Literature and Art*, Cambridge.

- Durkheim E. 1981. *Die elementaren Formen des religiösen Lebens*, Aus dem Franz. von L. Schmidts, Frankfurt a.M.
- Eliade M. 1985. *Das Heilige und das Profane. Vom Wesen des Religiösen*, Frankfurt a.M.
- 1984. *The Quest. History and Meaning in Religion*, Chicago, London.
- Emerson C. 1997. *The First Hundred Years of Mikhail Bakhtin*, Princeton.
- Felgine O. 1994. *Roger Caillois*, Paris.
- Hammond P. 1997. *L'Âge d'or*, London.
- Hertz R. 1970. «La prééminence de la main droite. Etude sur la polarité religieuse», *Sociologie religieuse et folklore*, Paris.
- Hollier D. 1995. *Le Collège de Sociologie. 1937-1939*, Textes de Georges Bataille, Roger Caillois... etc. présentés par Denis Hollier, Paris.
- Kerényi K. 1952. *Die antike Religion*, Düsseldorf, Köln.
- Lachmann R. 1987. «Bachtin und das Konzept der Karnevalskultur», Bachtin M. *Rabelais und seine Welt: Volkskultur als Gegenkultur*, Übers. von G. Leupold, Frankfurt a. M.
- Laure. 1979. *Écrits, fragments, lettres*, Texte établi par J. Peignot et le collectif Change, Paris.
- Mertens M. 1999. *Bunuel, Bachtin und der karnevaleske Film*, Weimar.
- Nietzsche F. 1973. *Werke in zwei Bänden*, Bd. I. Darmstadt.
- Otto R. 1936. *Das Heilige*, München.
- Richman M. 2002. *Sacred Revolutions. Durkheim and the Collège de Sociologie*, Minneapolis.
- Weiss A. 1989. *Aesthetics of Excess*, N. Y.

nadejda.grigorieva@uni-konstanz.de

Аркадий Неделъ

«И СПРЯТАЛ МОИСЕЙ СВОЕ ЛИЦО»: ГЕНЕЗИС СОЦИАЛЬНОГО

Люди не ангелы, за свои грехи они расплачиваются смертью, – напоминает Блаженный Августин в начале XIII книги *De Civitate Dei*. Смертным человек стал, потому что согрешил; согрешил, нарушив божественный запрет; запрет нарушил из-за соблазна узнать о добре и зле. Узнав об этом, человек увидел себя нагим, устыдился, спрятался и тем самым выдал себя. Бог прогнал человека из райского Сада, чтобы предотвратить его бессмертие, так человек оказался на земле.

Прокрутим это кино назад. В конце второй главы *Бытия* говорится: «человек и его жена оба были нагими и не стыдились»,¹ стыд к ним пришел, когда глаза их открылись, – как пообещал змей в начале третьей главы,² – и они увидели себя голыми. Откуда возникло это стыдливое чувство, если первая пара увидела свою наготу в первый раз? Ответа на этот вопрос в тексте нет. Спросим иначе: каково предназначение этого стыда? Показать вину человека, которую он ощутил сразу же после совершения греха. Итак, стыд – это способ визуализировать грех, онтологическую ошибку, совершенную первыми людьми своим непослушанием. Скрывая наготу, Адам обнаружил себя неизвестно откуда и как возникшим социальным жестом. Не является ли тогда его причиной именно грех? Если бы это было так, мы бы читали Пятикнижие как комментарий к католической догме о *peccatum originale*. Помогали бы нам апостол Павел, который идентифицировал в Адаме все человечество целиком и поменял саму онтологию греха – не одно действие, а состояние «быть человеком» греховно; Ориген, считавший причиной падения свободу воли и разделявший идею Павла о передаче греха сексуальным путем; Августин, защищавший апостола в споре с Пелагием,³ признававшим за человеком достаточно сил,

¹ В оригинале: *ha-adam we-ishto we-lo itbshashu* (Быт 2, 25).

² Быт 3, 4.

³ Интересные наблюдения над такого рода дебатами находим в *De Judiciis Episcoporum* Аттония Верцеллена (*Attonis Vercellensis*). Пассаж о Пелагии испорчен: «[...] Papa Pelagius quamvis non solum invidet, verum & suspiciose», *Veterum Scriptorum Spicilegium*, t. 8. Paris, LXVIII, 51; так же: *Defense des SS. Peres accusez de Platonisme*, Paris, M.DCC.XI.

чтобы вести нравственную жизнь без непосредственной божественной помощи; Томас Гоббс, наконец, вслед за Августином писал о Граде божьем не как о метафоре, а как о реальности и усматривал исток позитивных законов в трансцендентном. В этом Гоббс был верен не только Писанию, но и Платону, считая, однако, законы не результатом случайных происшествий и конфликтов, в которых замешаны и боги, а следствием договора, скорее конкретного договора между Богом и Авраамом.

Рассмотрим этот эпизод подробнее. Из 17-й главы Бытия мы узнаем о первом вечном контракте: «И Я поставлю Мой договор между Мною и тобою и твоим потомством на их поколения вечным договором».⁴ Далее Господь обещает дать Аврааму страну для жизни, а взамен требует послушания и соблюдения контракта. Не забудем, что данный разговор произошел после необъяснимого события в жизни Авраама: у него случилось видение Яхве, которым открывается 15-я глава текста. Интересно соображение Гоббса. Во-первых, говорит он, Бог является именно Аврааму, а не кому-то другому из его клана (намек не столько на прерогативу старшего, сколько на просьбы Авраама и исполненные им жертвоприношения); во-вторых, как следствие, теперь Авраам на законных основаниях может наказать любого, кто будет претендовать на подобное визионерство в будущем (с момента, когда началась история, события подобного рода могут происходить один раз); в-третьих, Авраам является единственным толкователем божественных посланий.

Социальным животным, используя термин Аристотеля, можно назвать Авраама, получившего по контракту в качестве первой законодательной власти власть интерпретации. В онтологическом плане Авраам и его потомство получили проект, ограниченный в пространстве (страна Кенаан), но бесконечный во времени. Однако, все это лишь следствие настоящей причины, в результате которой такой контракт и такой проект стали вообще возможными. Заключается она в том, что Яхве договорился с Авраамом только после того, как вернул ему первичную адамову слепоту, неспособность видеть то, чего видеть нельзя. Авраам не видел того, с кем говорил; он встретился с ним в своем воображении, встретился не с образом, а с голосом.

Социальное происходит из фундаментального запрета видеть того, кто является его подлинной сущностью, высшим субъектом, инициирующим любой социальный порядок в границах единственной историей, заданной текстом Ветхого Завета и продолжающейся по сей день. Западный человек слеп больше, чем греховен, поскольку надежда на спасение ему была предоставлена, возможность увидеть – нет. Параллелей этому библейскому запрету, насколько мне известно, в других культурах не существует. В

⁴ Быт 17, 7.

качестве гипотезы предположим: запрет наложенный на человека видеть исток человеческого определяет одновременно социальную и онтологическую специфику европейской мысли.

Если доктрину первородного греха можно рассмотреть как попытку социализировать человека еще до его рождения – Кант назвал бы это «априорной социализацией», – то запрет видеть лицо Бога – как выставление границ социальному. Мечта Ницше о сверхчеловеке была, разумеется, глубоко чужда авторам ветхозаветных книг, не поэтому ли она остается только мечтой, утопическим будущим или прошлым? Человек социализируется до того момента, пока, при помощи свободы воли, он не выстроит трансцендентную модель на территории *civitas terrena*. Каждый раз этот труд оплачивается революцией. Революция, нацеливая человека на построение идеального общества, своего рода *civitas dei* – иначе она бессмысленна – оставляет человека у руин социального порядка. Проект, как его ни начинай, оказывается невыполнимым. Но как раз в этой невыполнимости выражено значение истории: держать человека в напряжении, не давать угаснуть только одному желанию – увидеть то, что запрещено.

При таких условиях неизбежной становится социализация самой истории, которую в современную эпоху, проникшись духом гегелевского оптимизма, пытался осуществить Маркс, доведя телеологический принцип до его логического завершения. Наверное, после Августина Маркс был самым по-христиански ортодоксальным мыслителем истории, ибо он знал ее начало и, казалось, точно предвидел ее конец в виде бродивших по Европе химер. Социализировать историю можно, придумав ей законы, сложнее заставить ее подчиняться этим законам; другими словами, вести себя так, будто эти законы применимы во всех случаях, как законы природы. В какой-то момент человек захочет их поменять, чтобы убедиться в обратном, в их непригодности, снова предлагая план идеального мироустройства, снова попадаясь в ловушку истории, не находя из нее выхода. Укладывая историю в закон,⁵ человек пытается ограничить ее воздействие,

⁵ Многие критики иудаизма считают закон, которому подчинены человек и история, исключительной чертой еврейской религии. Ветхозаветный закон дан коллективу, который становится его онтологическим носителем, передавая закон по наследству; Савитри Дэви (Savitri Devi), боготворившая Гитлера и молившаяся индуистским богам, однажды заметила, что гений апостола Павла заключается в том, что он снабдил древний профетизм новым смыслом. Создавая христианство, Павел ввел закон в темпоральное измерение.

Будучи данным, закон организует коллективное бытие: люди получают закон, закон – людей. Такому коллективу обычно противопоставляют арийскую индивидуальность. Дюнбар Хит отмечал, что арийский дух не признает закон, а защищает права сознания. К тому же, источник христианства автор находит в арийской традиции, а не в иудаизме, присвоившем себе роль инициатора основных идей цивилизации (Heath D.I. 1867. «On the Great Race-Elements in Christianity», *Journal of the Anthropological Society of London*, V, XIX-XXVIII). Похожее мнение у Адольфа Пиктэ, учителя Соссюра, друга Листа и Жорж Санд: арии превосходят евреев по своим деловым и моральным

умерить ее хаос, стараясь заполучить для себя метасоциальный статус, то есть стать внешним истории. На этом он и попадает, потому что человек пытается выйти из истории при помощи конструирования ее социальных моделей, продолжая свою работу по контракту.

Есть движение в противоположном, антитеологическом направлении: от Гегеля к Руссо, минуя Ранке, Фихте и Гоббса. Идеалом для Руссо служит примитив, живущий в согласии с природой, не ставящий цели построить социальную историю. Цель Руссо – справедливое общество. Чтобы ее достичь, необходимо сделать прыжок назад, к природному состоянию, из которого люди однажды вышли путем социальных институций, часто несправедливых. Человек родился свободным, ему это следует осознать в полной мере. Природа его наделила индивидуальной волей, которая совсем необязательно должна совпадать с волей остальных. Справедливому общественному устройству следует взять за основание «общую волю», состоящую из волеизъявлений всех индивидов, тогда некое множество, называемое люди, превратится в общество *per se*.

В *Социальном договоре* (1762) Руссо пишет: «Общая воля, будь она на самом деле таковой, должна быть общей и по своему предмету, и по своей сути. Она должна исходить от всех, чтобы быть ко всем применима».⁶ Сдвиг в сторону от библейской парадигмы примечателен. Общая воля не только отрицает волю Авраама как единственно легальную, на которой строится договор в Пятикнижии, но и объявляется рекурсивной, то есть в одинаковой степени применимой к индивиду и обществу. Эта рекурсив-

качествам, поэтому они сумели создать великую цивилизацию. Арийцы – привилегированная раса, лучшая среди остальных; евреи – худшая. Обе расы с древнейших времен враждуют между собой, но победа, понятно, будет за арийцами, ибо именно их Бог сделал своим главным орудием для исполнения человеческой судьбы (Pictet A. 1859. *Les origines indo-européennes ou les Aryas primitives. Essai de paléontologie linguistique*, t. I, Paris). О лингвистических взглядах Пиктэ и его книге см.: Tchougounnikov S. 2005. *Les paléontologues du langage avant et après Marr*, Cahiers de l'ILSL, 20, 295-310. В этой связи упомянем еще два имени: Герман Вирт (Herman Wirth) и Онорэ Шавэ. Как и Марр, Вирт интересовался происхождением языка, выводил его, в отличие от последнего, из геометрических символов. Из них моделируется первый графический язык. Символ – более строгий источник информации, чем миф, потому что, проходя через века, он остается неизменным. В 1928 году Вирт публикует свой *magnum opus Der Aufgang der Menschheit* (E. Diederichs, Jena), где исследует происхождение рас и их утерянное (интимное) отношение с божественным, в особенности у нордической *Ur-rasse*. Несмотря на то, что Вирт одно время пребывал в фаворе у немецких коллег и даже заслужил расположение Гиммлера, в его эзотерической конструкции не много политики. Шавэ был гораздо более эксплицитен. Он утверждал, что ментальные структуры ариев и семитов сильно отличаются друг от друга: Chavée H. 1862. *Les langues et les races*, Paris, 60 et passim.

⁶ Rousseau J.-J. 1964. *Oeuvres complètes*, t. III. Paris, 373. В первой редакции своего трактата Руссо говорит: «[...] только общая воля способна руководить силой государства, пока из него не получится всеобщего добра» (*ibid.*, 195). Выше он отмечает, что «законы являются актами общей воли и никто, включая властителя, не может находиться над законами» (*ibid.*, 328). (Эта фраза войдет в основной текст без изменений).

ность общей воли, несомненно, ее главное отличие, поскольку именно из нее проистекает не проговоренное эксплицитно в тексте трактата требование визуализации социального тела. То, что в терминологии Руссо и есть справедливость. Впрочем, определенный намек автор дает в шестой главе *О законе*:

Всякая справедливость от Бога, – говорит Руссо, – он один является ее источником. Если бы мы только знали, как ее получить напрямую от этого высшего источника, нам бы не понадобилось ни управление, ни законы. Вне сомнений, он есть универсальная справедливость, исходящая только из разума (*émanée de la raison seule*).⁷

Итак, закон – это не справедливость, он то, что замещает ее на земле и для людей, неспособных коммуницировать с Богом напрямую. Но как собрать свободных и независимых индивидов в социум таким образом, чтобы их свободу и независимость сохранить? На эту апорию Руссо указал Алэн де Бенуа, предложивший перечитать Руссо как философа, большую часть жизни медитировавшего над проблемой человеческой аутентичности.⁸ Вкратце: как примирить человеческое животное с политическим сознанием, неминуемо возникающим и утверждающим свою власть, когда люди собираются в общество? Позитивного решения этой проблемы Руссо не нашел.

Когда говорят о Руссо, часто забывают об одном его значительном современнике – Этьене-Габриэле Морелли, чья книга *Код природы, или истинный дух законов* вышла в 1755 году. В начале своей «диссертации» Морелли отмечает, что природа наделила человека всем необходимым, чтобы он устроил свою жизнь по ее законам и тем самым уберег себя от всевозможного зла. Природа мудро согласовала наши потребности с нашими возможностями, дав нам силы для удовлетворения первых и разумного использования вторых. Однако вульгарная мораль похоронила мудрость природы, и теперь необходимо восстановить справедливость. В этом основная мысль книги. Люди строят социум по принципам, называя их моральными, на самом деле, они избыточны и не могут привести ни к чему, кроме деградации. Далее Морелли предлагает:

Институционные законы должны быть установлены не иначе, как в укоренении первичного естественного закона коммуникации (*sociabilité*); все их частности должны выводиться из этого основного закона [...] они должны служить его действиям.⁹

⁷ Ibid., 378.

⁸ Benoist de A. 1996. *La ligne de mire. II. 1988-1995*, Paris, 33.

⁹ Morelly E.-G. 1841. *Code de la nature*, Paris, 85. В своем более раннем *Essai sur le cœur humain* (1745) Морелли писал о двух главных характеристиках человека: желании

От политики Морелли требует такой свободы, при которой члены социума смогли бы беспрепятственно насыщать свой естественный аппетит, то есть, опять же, использовать заложенные природой возможности, но делать это легитимно. Другими словами, политика должна обеспечивать законность в том, как человек реализует свои потенции. Ее задача охранять природную данность, а не мешать ей своими лживыми абстракциями. Чем ближе человек к своему естественному состоянию, тем он менее порочен.¹⁰ Христианство Морелли недолголюбивает, считая его инструментом, которым естественные законы, идущие прямо от Бога, были заменены гражданскими.¹¹

Изначально социальный мир был построен по тем же принципам, что и мир физический, когда все вещи подчинены единому общему плану, на удивление простому, поражающему своими результатами и слаженностью.

Примирить природу и человека попробовал Прудон путем «улучшения идеи Бога». Идея эта выросла до «космического размера», перестав служить социальному порядку, ради которого она была изобретена. «Бог» возникает у социума, когда – тот начинает себя воспринимать в качестве такого, то есть когда человек осознает, что он – другой. Другим он становится с возникновением мысли о смерти. Бесконечному не нужен Бог, конечному нужна бесконечность. Исток бытия – в человеке, который, столкнувшись с фактом своей конечности, стал придумывать пути ее преодоления. Религия для Прудона – прием: «Мне нужна гипотеза о существовании Бога, чтобы показать, как связана цивилизация с природой».¹²

знать и любви к порядку. Вслед за Эмпедоклом автор считает любовь основой всякой страсти, а ненависть – обдуманной любовью (*amour réfléchi*): диалектическая пара, где ненависть отнесена в область разума.

¹⁰ Ibid., 102 et passim.

¹¹ «Победившее христианство повергло [языческих] идолов, но защитило своих, как и свою мораль» (Ibid., 93). Согласится с этим Ницше, а оспорит Фредерик Ле Пле (Frédéric Le Play), считавший христианскую религию лучшей оправой для передовых, с его точки зрения, движений: «Как это показал пример Соединенных Штатов, христианство замечательным образом соответствует современной цивилизации, а что касается католицизма, то он только должен выиграть от социальной эволюции [...]» (Play F.L. 1867. *La réforme sociale en France*, t. I, Paris, 169). Инженер Горного института, социолог и контрреволюционер, Ле Пле сделал карьеру в эпоху Второй Империи, получив должность статс-секретаря при Наполеоне III. Испытав влияние Жозефа де Местра и Бональда, он защищал Старый Режим, считал себя продолжателем дела Конта, при этом его собственная социология была направлена на реформы. В начале XX века Ле Пле превратился в культовую фигуру в среде ультраправых: Шарль Моррас (Ch. Maurras), Луи Димье (L. Dimier), Фредерик Амуретти (F. Amouretti) – бойцы *l'Action française*. Они видели в нем отца контрреволюции, предвосхитившего социальный католицизм (Albert de Mun) и создавшего теорию корпоративности. Смысл ее в том, чтобы классовой борьбе противопоставить классовую кооперацию, управляемую элитами; было бы любопытно сравнить эти идеи с концепцией В. Парето, учитывая их влияние на таких авторов, как Адольф Фосийон (Adolphe Focillon), Эмиль Шесон (Emile Cheysson), Анри де Турвиль (Henri de Tourville).

¹² Proudhon P.-J. 1850. *Système des contradictions économiques, ou philosophie de la misère*, t. I, Paris, 25.

Самым удивительным является то, что кусок природы, человек, одновременно обладатель разума. Благодаря такому дару он зависает между двумя мирами, играя роль посредника помимо своей воли. А раз так, никаких принципиальных отличий в законах природы и разума нет и быть не может. Устанавливая законы в обществе, человек упорядочивает среду обитания, он продолжает божественный промысел, «суть которого в порядке». ¹³

Порядок – это реализованная возможность закона; это то, что человеку дано (позволено) увидеть как ищущему выход из своей конечности существу.

Так или иначе, законы нам нужны, потому что мы слепы и не можем видеть справедливость в ее чистом виде, исходящей из своего трансцендентного источника. Слепцы, коими мы являемся, видят законом, мыслят в заданной им социальной топологии, ждут, чтобы увидеть конец истории, который, несмотря на все прогнозы и ожидания, не наступает, потому что сама история и есть ожидание. Ожидание и страх.

В какой момент все началось? В момент третьего, основного с моей точки зрения, наиболее драматического по тону, договора, когда Моисей получает задание вывести народ из Египта. Читаем в Исходе: «И закрыл Моисей свое лицо, ибо он боялся взглянуть на Бога». ¹⁴ Затем Моисей признается, что не силен в словах и не умеет управлять, но Яхве проявляет настойчивость, успокаивая Моисея и гарантируя ему свою помощь. Яхве последователен, он не отказывается от своего выбора. Почему? Потому что он Бог истории, истории, состоящей из событий, которым предстоит случиться в определенном будущем, скрытым от наших глаз, но известным – ему одному. Бог истории знает историю своего народа – от начала до конца, поэтому он скрывает ее от людей. Он – это чистое знание, которое присутствует в мире своим отсутствием.

Кальвин считает, что нарушение юридических законов не повредит принципу блага. Предвосхищая идею Декарта из «Третьего метафизического размышления» ¹⁵ о том, что божественное и есть истинная причина нашего знания о нем, Кальвин говорит: «Закон Бога, который мы называем

¹³ Ibid., 90.

¹⁴ Исх. 3, 6.

¹⁵ У Декарта: «*Nam, quæso, undenam posset assumere realitatem suam effectus, nisi a causa? Et quomodo illam ei causa dare posset, nisi etiam haberet?*» (Descartes R. 1979. *Méditations métaphysiques*, Paris, 108). Вслед за Фомой Аквинским Декарт мыслил Бога как бесконечность, доказывая его существование наличием самой идеи божественного, которой оперирует наш ум, подобно геометрическим идеям. Бог непостижим, как непостижима бесконечность, но умозрим, как фигура, начертанная в воображении и поэтому идеальная. Основная работа всей европейской метафизики направлена на то, чтобы вернуть человеку способность видеть трансцендентное, именно видеть, а не только знать о его существовании. Так, точка, геометрическая фигура, перспектива суть способы визуализации того, что видеть запрещено.

моральным законом, есть лишь свидетельство естественного закона и того сознания, которое Синьор отпечатал в сердце всех людей». ¹⁶ Моисей женеvский реформатор хвалит за мужество, ¹⁷ считая его посредником, передавшим высшее знание народу в виде законов. Закон есть знание о том, что позволено знать.

Дело Кальвина продолжил Теодор де Без. Крепкий здоровьем, этот проповедник инспектировал протестантские города Европы, выступал и завoдил знакомство с важными политическими людьми того времени, попытавшись однажды, правда безуспешно, обратить в протестантство французского короля Антуана Наварского. Тогда же он пишет исповедь веры, где объясняет широкой публике принципы Евангелия. ¹⁸ Особенно оригинальным мыслителем Без не был, воспринимая себя скорее в качестве популяризатора кальвинистской доктрины, хотя первым именно он в *De jure magistratum* (1574) отстаивал право народа на сопротивление тираническому режиму. ¹⁹ Так или иначе, кальвинистская реформация была попыткой вернуть закону его трансцендентное основание, освободив его от власти социальных иерархий. Закон дан свыше, он, следовательно, есть слепок с божественного разума, который мы воспринимаем благодаря нашим врожденным способностям. В законе мы видим источник нашего знания, мы в нем видим Бога *per se*. ²⁰ Кальвинистская теология сделала закон инструментом визуализации, не учтя того факта, что этот закон был придуман для слепых.

В спор с Безом вступил Жан Бодэн, защищавший идею сильного монарха. Бодэн был политиком и прагматиком больше, чем социальным мыслителем. Его интересовал результат, а не теория; моментальное действие, а не долгосрочный план. ²¹ Управлять государством Бодэн советует в согла-

¹⁶ Calvin 1948. *Textes choisis par Ch. Gagnebin*. Préface de Karl Barth. Paris, 245. (Цитата взята из книги *Institution de la Religion chrétienne*, выпшедшей на французском в 1541 году в Женеве.)

¹⁷ Ibid., 252 (Sermon III sur le Deutéronome).

¹⁸ В феврале того же 1560-го года, когда Без публикует латинский вариант *Confession de la foi chrétienne*, Иван IV пишет письмо императору Максимилиану II, где говорит о своих симпатиях к контрреформации. В Риме возникла надежда на участие Ивана в Тридентском соборе в 1561 году, но царя гораздо больше заботила возможность получить от Папы Юлия III титул короля, напрасно, однако. Подробнее об этой политической игре. См.: Übersberger H. 1906. *Österreich und Rußland seit dem Ende des 15. Jahrhunderts*, Bd. I, Wien, Leipzig.

¹⁹ С Безом солидарен шотландский реформатор Джон Нокс (John Knox), который требовал дать магистратурам и дворянству право и вменить им в обязанность сопротивляться тирании. Сам Нокс критиковал Генриха VIII за шесть «кровавых статей» (1539), где, в частности, священникам запрещалось иметь семью.

²⁰ О трудах последователей Кальвина см. в статье: Jordan J. 1978/79. «Calvinism and the Judicial Law of Moses», *Journal of Christian Reconstruction*, vol. 5, no. 2, (Winter) 17-48; см. так же: Til van C. 1969. *A Christian Theory of Knowledge*, Nutley - N.J.

²¹ Бодэна, пожалуй, можно сравнить с китайским мыслителем Цзы Чанем (родился в 522 до н.э.), который занимал должность первого советника правителя царства Чжэн и

сии с разумом и справедливостью, коими следует обладать монарху, учредителю законов. Вся власть должна находиться у него. Монарх есть фокус социального тела, центр его силового притяжения; он является визуализацией закона, цель которого сделать всех подданных счастливыми. Сам же закон, как отмечает Бодэн в первой книге *О Суверенности*,²² ниспослан Богом, поэтому священен и неизменен.

Выделить закон в качестве конституирующего элемента социума попытался сын лютеранского пастора Самюэль Пуфендорф. Нельзя смешивать божественные законы и людские, невозможно строить социальную жизнь на земле, смотря на небо. В книге *Человек долга (De officio hominis et civis, 1673)* Пуфендорф различает естественный закон и религиозный долг, защищая идею о том, что первый должен сохранять гражданское общество от деструкции, обычно связанной с войнами. Разделение общества и культа, когда Европа только начала отходить от длительных религиозных конфликтов, когда только начала складываться новая Европа, было революционным. У теории появились как критики – Лейбниц,²³ так и после-

принадлежал к школе легистов. В 543 г. Цзы Чань ввел единые законы и уложение о наказаниях (*син шу*), провел земельную реформу и издал указ о разделении населения на группы по пять семей, связанных круговой порукой. Идеальным государственным устройством Цзы Чань считал абсолютную иерархию, где каждый испытывает страх перед властью правителя. Все должны беспрекословно подчиняться его воле и действующим законам. Человек, в особенности чиновник, должен почитать знатных, прислуживать старшим, заботиться о родственниках.

Принципиальным в легистской доктрине является закон (*фа*), автором которого может быть только правитель. При этом законы динамичны, они могут меняться согласно с конкретным историческим моментом. Правитель противостоит народу. Хороший правитель тот, кто сумел ослабить народ, то есть упрочить личную власть, ибо именно в ней залог могущества государства. Не следует слишком образовывать народ; его моральные нормы, культура и ритуалы вторичны по отношению к долгу перед правителем, которой, при помощи наград и наказаний, мотивирует стремление чиновников к послушанию и верности. Награждать отличившихся стоит сдержанно, наказывать виноватых строго, даже за малые преступления. Легизм стал официальной идеологией империи Цинь, когда вся полнота власти сосредоточилась в руках Цинь Шихуана, проводившего политику сдерживания культуры. Одной из акций такого сдерживания было массовое убийство конфуцианцев, которых, по приказу императора, закопали живыми в землю.

²² Bodin J. 1576. *Six Livres de la République*, Paris. В *Манифесте Нового Европейского Ренессанса*, изданном группой G.R.E.C.E. – новые правые интеллектуалы во Франции, говорится: «У Бодэна, наследника легистов, источник независимости и свободы лежит в безграничной суверенности власти правителя, выстроенной по модели абсолютной папской власти. Такова концепция «политической теологии», основанная на идее высшего политического органа, «Левифана» (по Гоббсу), призванного контролировать тела, умы и души. Эта концепция воодушевила создание государства-нации: абсолютического, неделимого, централизованного [...]» (*Manifeste pour une renaissance européenne*, Paris, GRECE, 2000, 48).

²³ Лейбниц критиковал Пуфендорфа скорее по частностям, соглашаясь с ним в главном, – установление международного закона, которому подчинялись бы все государства, станет гарантией мира в Европе. См.: Leibniz G.W.F. 1988. «The Principles of Pufendorf (1706)» *Political Writings*, ed. & trans. by Riley P. Cambridge, 236 et passim; см. так же Beck L.W. 1969. *Early German Philosophy*. Cambridge. Принципиальной критике Лейб-

дователи – Эндрю Тук, Жан Барберак.²⁴ Последний не только пропагандировал идеи своего мэтра, но и обогатил их. Если у Пуфендорфа прерогативой интерпретации естественного закона обладает суверен, то Барберак этим правом наделяет и обычного индивида, солидаризируясь с Локком. В своем сочинении *Божественный феодальный закон* (1695), опубликованном посмертно, Пуфендорф выдвигает идею религиозного согласия между лютеранами и кальвинистами, основанного на общей для них идее спасения. Проект Пуфендорфа по примирению различных концессий возымел действие. Испанский францисканец Кристофоро Рохас и Спинола действовал в качестве агента императора Леопольда, когда появлялся среди протестантской знати, склоняя ее к диалогу с католиками. Папа Иннокентий XI одобрил деятельность епископа. В 1679 году в Ганновере Спинола несколько месяцев вел переговоры с лютеранином Моланом, который позже сыграет ключевую роль в проведении конференции по объединению церквей.²⁵ Защищая религиозную толерантность, Пуфендорф защищал закон, стоящий над конфессиональными различиями и сообщающий людям о вечной истине. Эта истина однажды явилась человеческому роду в образе Христа, чья двуединая природа не дает нам забыть о ценности именно человеческого измерения. Мир между различными партиями важен еще и потому, что при распрях всегда существует риск потерять божественное знание, полученное сначала Авраамом, затем Моисеем в момент контракта, который Пуфендорф считал феодальным по сути. Они же передали это знание людям.

ниц подверг Гоббса, чью теорию государства считал слишком абстрактной и утопичной в прямом смысле слова, то есть не имеющей места. Концепции «Левифана» Лейбниц предпочитал этический идеал Конфуция. Китай, по Лейбницу, идеальная модель для Европы, где божественное и человеческое связаны воедино. Гоббс же не смог этого сделать. См.: Leibniz G.W.F. 1994. *Writings on China*, ed. & trans. by Cook D. / Rosemont H.Jr., Chicago; см. так же: Perkins F. 2004. *Leibniz and China, A Commerce of Light*, Cambridge.

²⁴ Профессор геометрии Тук (A. Tooke) перевел в 1691 году труд Пуфендорфа на английский язык со своими комментариями; на французский книгу перевел Жан Барберак (J. Barbeyrac). Выходец из семьи французских кальвинистов, Барберак испытал все тяжести гражданской религиозной войны, охоты на гугенотов, начавшейся после Нантского Эдикта 1685 года. Вместе с Пуфендорфом Барберак защищает вневфессиональный политический порядок, иначе говоря, социальный пацифизм, нападая одновременно на схоластов и Лейбница с его моральным рационализмом, отслезенным еще у Фомы Аквинского и Франциско Суареса. Святой Фома, опираясь на Аристотеля, наделял человека способностью аккумулировать трансцендентные ценности; разум, само собой, имеет божественное происхождение. Высший закон находится над человеком, следовательно, над гражданским обществом, являясь его генезисом (Суарес, позже, использовал этот аргумент в борьбе против отступников от католической веры).

²⁵ Она состоялась в 1683 году при участии крупных протестантских теологов, которым Спинола предложил свой план под названием „Правила относительно объединения всех христиан“ (*Regulae circa christianorum omnium ecclesiasticam reunionem*). Среди участников конференции был Лейбниц.

В ветхозаветном сознании «знать» и «быть» тождественны, точнее сказать – конформны друг другу. Яхве знает, что египетский царь не отпустит народ, поэтому он обещает помощь; он знает дату и цель исхода; он знает, что заключить договор нужно с Моисеем – с ним он его заключает. Он знает, как следует себя идентифицировать: «Я есмь Тот, Кто Я есмь!»²⁶ Семантически фраза пуста, однако для ветхозаветной онтологии она вполне значима. Яхве не идентифицируем иначе, кроме как через себя самого; он есть бытие самого себя, чистая данность, которую нельзя увидеть, но о которой можно знать, если это знание дается избранному. «Я-Есмь послал меня к вам», – в этом утверждении бытие и знание о бытии образуют тождество, реализуемое в действии: Тот, кто знает, посылает того, кто есть.

Пока Бог давал Моисею свои многочисленные обещания, тот еще сохранял определенную свободу природного существа, способного к недетерминированному выбору и случайным поступкам. Моисей превращается в социальную фигуру, чьи действия отныне будут детерминированы его телеологическим знанием, в тот момент, когда Бог требует от него страха. Именно страх является здесь субститутутом бытийного отсутствия; другими словами, невозможности видеть облик того, кого знаешь как исток и как гарант своего существования.

«Страх передо Мною Я пошлю пред твоим лицом»,²⁷ – предупреждает Яхве и чуть дальше, словно не полагаясь на память Моисея, повторяет: «Ты не можешь видеть Мое лицо, ибо не увидит Меня человек и останется живым».²⁸

Значит, не тот ли единственный выбор оставлен социальному животному, который равносителен полному подчинению его поведения историческому будущему, оговоренному в контракте: увидеть или умереть? Человек сделал свой выбор, получив законы в обмен на зрение.

²⁶ Исх. 3, 14.

²⁷ Исх. 23, 27.

²⁸ Исх. 33, 20. В «Богословско-политическом трактате» Спиноза отмечал, что после договора с Моисеем Бог становится для иудеев царем; возникает теократия, которая спустя столетия превратится в монархию, сохранив идею божественной власти монарха. В письме Мерсенну от 15 апреля 1630 года Декарт поясняет: «[...] Бог учредил эти законы в природе подобно тому, как король учреждает законы в своем государстве [...] король запечатлел бы свои законы в сердцах своих подданных, если бы его могущество ему это позволяло». (*Oeuvres de Descartes*, publiées par Ch. Adam et P. Tannery, t. I, Paris 1996, 145). Добавим: контракт с Богом сделал человека социальным, верующим он стал только после того, как Бог послал на землю своего Сына. Яхве не требует от человека веры, он требует от него подчинения, именно этого требует от подданных и монарх, совмещающая в себе одновременно функции Отца и Сына. Рудольф Бульман, в своей книге *Иисус* (1926) писавший о «пустом пространстве», в котором находится человек перед Богом, не совсем прав. Верующий не одинок, у него есть образ, одиноким следует признать социальное животное, у которого нет ничего, кроме закона.

В христианской Европе уже не было Моисея, и не было одного народа, своим движением в пространстве, выполнявшего историю, намеченную свыше. Закон, в своей метафизической полноте, в своем пусть даже абстрактном виде, представлял власть своего трансцендентного источника, распространявшуюся по всей территории *civitas terrena*. Закон стал тем ангелом, которого оставил всевышний наблюдать за людьми. Не обладая собственным телом, этот ангел принял форму социального тела, находившегося одновременно в сфере людей и над ней. Английский юрист XIII века Генри де Брэктон отмечал, что обязательство судьи перед законом и Богом стоит превыше всех других обязательств, и ни правитель, ни законодатель не составляют исключения.

Понятие «высшего закона», широко обсуждавшееся на Западе до американской революции (1776-1783),²⁹ как раз в период борьбы между светской и религиозной властью, отсылало к высшей инстанции, присматривающей за правилами и методами управления, используемыми в человеческих институтах.³⁰ Такая отсылка представлялась абсолютно обоснованной и необходимой, ибо государства не располагали никакими иными гарантиями истинности тех оснований, на которых они возникали. В 1690 году Джон Локк писал, что люди рождаются с естественным правом на жизнь, свободу и собственность. Никто не может забрать у человека это право, так как никому не дозволено уничтожить или портить то, что произведено на свет божественным промыслом.

²⁹ Эта первая американская революция (вторая – 1861-1865), по точному замечанию Стафтона Линда, «сохранив унаследованное имущество, уничтожила унаследованное правительство» (Lynd S. 1969. *Intellectual Origins of American Radicalism*, New York, 3).

³⁰ Отдельные идеи Вирта отозвались эхом у современного защитника теократии Таре Линдбома. В *Мифе демократии* Линдбом обещает западным демократиям самоуничтожение, как результат тотальной секуляризации и окончательного отделения в западном мире Божьего града от человеческого. Индустриальные революции, установление конституций, механизация труда суть причины нынешней духовной катастрофы, прихода Люцифера. «Когда божественное отторгнуто, то неотвратимым последствием этого может быть только сатанинский дух отрицания [...] Нам следует искать Бога, единственный источник нашего бытия» (Lindbom T. 1996. *The Myth of Democracy*, Cambridge, 122, 130).

Напомним, что у Вирта был и предшественник – Винченцо Джоберти (Vincenzo Gioberti), для которого философия есть голая религия (*la religione nuda*). В *Introduzione allo studio della filosofia* (1840), размышляя над проблемой трансцендентного происхождения человеческого рассудка, Джоберти, принявший за основу онтологию Мальбранша, прочитанную через кардинала Гердиля, приходит к выводу, что человек потерял изначальную связь с истиной, или *Esse Universale*, – с первоначальной (абсолютной) способностью творения, которая открывается человеку только в интуиции. Сущность истины определяет существование человека как мыслящего, и ему предстоит переоткрыть эту истину. Нужно построить новую онтологию, которая перенаправит человека к источнику творения (концепция созвучна с арабским суфизмом ибн Араби). Человек наделен свободой, которая дает ему совершить моральный выбор: либо приближаться к первоисточку, либо отдаляться от него. Очевидно влияние Джоберти на традиционалистов, но, увы, этот вопрос почти не исследован.

В Декларации Независимости Томас Джефферсон, используя аргумент Локка,³¹ говорил о равных правах у всех людей на свободу и счастье, потому что именно таковыми их сотворил Бог. «[Он] дал нам жизнь, он же дал нам свободу. Насилием можно их уничтожить, но невозможно различить».³² По Джефферсону, закон в его высшем предназначении должен гарантировать исполнение на земле воли и замысла создателя или, другими словами, защищать человека от девиаций, причиной которых может стать его несовершенная природа. Закон охраняет человека как верховный проект, реализуемый по ходу социальной истории.

Как бы предвосхищая руссоизм, Локк неоднократно указывал на то, что природное состояние человека неудовлетворительно. Пока свобода человека ни полностью реализована, ни надежно защищена. Причиной этого являются человеческие природные качества, как эгоизм, нарциссизм, алчность и тупость, коими человек, подключая свой разум к их использованию, может себе сильно навредить. Законы природы поэтому неминуемо ведут к управлению, задачу которого Локк – как Джефферсон после него – видел в защите социального животного от природного человека.

Англия, пожалуй, первой из европейских стран пошла по пути закона, когда король Иоанн (1199-1216) вручил своим баронам *Хартию вольностей* (*Magna Carta*, 1215). Вкратце, история ее такова. Предшественники Иоанна, Генри I, Стефан и Генри II, издавали Хартии, адресованные своим баронам, однако они содержали только общие слова, обещания и декларации. В XII веке власть короля в Англии стала укрепляться, и бароны начали терять свою власть на местах. Король Иоанн обещал Папе Римскому поддержку в третьем Крестовом походе, поэтому был вынужден резко повысить налоги в своем королевстве. Кроме того, королю требовались деньги для выкупа своего старшего брата Ричарда I Львиное Сердце, захваченного императором Римской Империи Генрихом VI во время своего очередного военного похода.

К финансовым трудностям Иоанна добавились еще претензии герцога Нормандии на английский трон. В 1199, 1201 и 1205 годах бароны предъ-

³¹ Карл Бекер, изучивший философские источники «Декларации», пришел к выводу, что Джефферсон не прибавил ничего нового к тому, что говорил Локк, попросту копируя высказывания последнего (Becker C. 1922. *The Declaration of Independence*, New York). Однако речь скорее должна идти о «копировании» не самого Локка, а его публицистической вульгаризации, предпринятой, в частности, Тренчардом и Гордоном (в особенности в их *Cato's Letters*). Лингвистически Джефферсон ближе не Локку, а газетам эпохи английской Оппозиции, при этом в протестантских министерствах колониальной Америки мыслили концептами английского философа. Близость революционной идеологии в Америке к «оппозиционерам» обсуждается в книге Bailyn V. 1967. *The Ideological Origins of the American Revolution*, Cambridge; с ним полемирует Ward L. 2004. *The Politics of Liberty in England and Revolutionary America*, Cambridge (особенно part III, chap. 13).

³² Jefferson Th. 1999. *Political Writings*, Cambridge, 80.

являли Иоанну требования о подтверждении своих прав, но Иоанн продолжал только обещать. В 1204 году король потерял Нормандию, а с 1208 по 1213 конфликтовал с Папой Римским Иннокентием III по поводу английских территорий, поскольку понтифик настаивал на том, что территория Англии принадлежит Римской католической церкви. Королевский произвол, связанный с большими налогами, взимаемыми с населения и церкви, мог бы длиться достаточно долго, если бы в 1213 году Стефан Лангтон, архиепископ Кентерберийский не выразил протест, который был концептуализирован в требовании о подтверждении свобод личности королем. Документ, известный как Статьи баронов, был одобрен Иоанном, он и лег в основу Хартии Вольностей, скрепленной подписью и печатью Иоанна Безземельного 15 июня 1215 года.

«Ни один свободный человек не будет арестован или заключен в тюрьму, или лишен владения, или объявлен стоящим вне закона [...], – говорится в 39 статье документа, – не иначе, как по законному приговору [...]»³³ Текст, в основание которого лег закон, может быть только «на вечные времена». Закон предопределяет историю, он ее пророк, не дающий забыть о ее трансцендентном происхождении. Другая статья Хартии начинается словами: «После того, как мы, для Бога и для улучшения королевства нашего и для более успешного умиротворения раздора, возникшего между нами и баронами [...]»³⁴

Из идей *Magna Carta* позже возникли другие важные документы: Петиция о праве (1628) и Habeas Corpus Act (1679), а федеральная Конституция США содержит из нее цитаты.

Генри Сидвик в *Элементах политики (The Elements of Politics, 1891)*³⁵ говорит о законе как о гетерогенной системе правил, имеющих четкий

³³ В оригинале: «Nullus liber homo capiatur, vel imprisonetur, aut disseisiatur, aut utlagetur [...] nisi per legale iudicium parium suorum vel per legem terre» (Holt J.C. 1992. *Magna Carta*, Cambridge, 460).

³⁴ Ibid., 468.

³⁵ В том же году выходит книга Ф. Пикавэ, где анализируются концепция «идеологической школы», конкретно – теория Дестюта де Траси (Destutt de Tracy) «рациональной идеологии», изложенные в первом томе *Элементов идеологии (Eléments de l'idéologie, 1801)*. Дестют де Траси считал идеологию частью зоологии, деля человеческую деятельность на две области: физиологическую и рациональную (к последней относятся логика, грамматика и экономика, то есть все то, где человек создает законы сам). В законе есть две составляющих: ценность и полезность, которые делают закон объективным, следовательно – истинным. Именно Дестют де Траси, опираясь отчасти на Кондильяка, заложил основы субъективной теории ценности, не существовавшей до него. См.: Picavet F. 1891. *Les Ideologues. Essai sur l'histoire des idées et des théories scientifiques, philosophiques, religieuses en France depuis 1789*, Paris; см. так же Michel H. 1895. *L'idée d'état*, Paris. В 1806-ом г., когда Наполеон достиг, как казалось, пика власти, а Гегель признал его инкарнацией Абсолютного Духа, Дестют де Траси работал над *Commentaire sur «l'esprit des lois» de Montesquieu*, позже прося Джефферсона помочь английскому изданию его труда. Во Франции книга попала под запрет, в США

интеллектуальный генезис. Такая система не терпит амбивалентностей, потому что является обеспечением моральной жизни граждан. К концу своей карьеры Сидвик пришел к этическому гедонизму, повторяя идею Бентама о том, что лучшим свидетельством справедливости государственного устройства служит наибольшее количество счастья, которое смогли для себя извлечь его субъекты.

Концепция человека как социального животного была доведена до логического конца, если не сказать до совершенства, утилитаристской традицией, основатели которой – Чезаре Беккария и Иеремия Бентам – поставили закон над человеческим как таковым. Они потребовали от общества стать прозрачным, а от государства – хранителем символического порядка. В трактате *О Преступлениях и наказаниях (Dei Delitti e delle Pene, 1764)*, считающимся апогеем миланского Просвещения, Беккария отмечал, что нет ничего более опасного, чем общая аксиома, позволяющая обсуждать дух законов. Те, кто обладает вульгарным умом, непременно воспользуются этим для возбуждения общественного хаоса. Закон, считает маркиз, вполне разделяя ветхозаветную точку зрения на этот счет, должен быть принят, записан, и затем стать объектом беспрекословного подчинения. Закон получает силу от клятвы, даваемой ему людьми; такая клятва снимает всякого рода личные, частные интересы, оставляя его (закон) чистой

она вышла в 1811 году, и только 1817-ом появилось ее европейское издание, полное ошибок.

Наполеон не любил «туманных идеологов», сетуя, что, мол, они обманули народ и испортили законы страны, отняв у них святость и поставив их в зависимость от воли отдельных граждан (о Дестюте де Траси император отзывался как «о метафизике, которым нужно кормить рыб»).

В риторике Наполеона еще угадывался человек революционной эпохи, поскольку как раз после 1789 года возникает культ закона: «Закон есть принцип порядка, позволяющий трансформировать бесконечное число людей в единое тело». Цит. по: Renoux-Zagamé M.-F. 1998. *Royaume de la loi: équité et rigueur du droit selon la doctrine des Parlements de la monarchie, Justices*, № 9, janvier-mars, 23. (Гийом Дювэр, хранитель печати в начале XVII столетия, назвал закон «благоразумием без страсти») В 1790 году возникает *Общество друзей Конституции* (позже – *Якобинский клуб*), затем последовала инициатива депутата Жильбера Ромма, создавшего *Общество друзей закона*; в 1791-ом г. в Париже образуются несколько обществ с подобным названием, а заодно и *Общество номофилов*; в 1792-ом г. в столице пышно отмечают «праздник закона», где говорили: «Умереть, но закон защитить!» По этому поводу см.: Viver M.-L. 1979. *Fêtes révolutionnaires à Paris*, PUF, 49 et passim. Пьер Розанваллон видит корни этого культа в политической философии физиократов, в первую очередь Кенэ, который, не без оглядки на Руссо – или на Морелли <!> – отмечал, что для достижения свободы человеку не следует ничего придумывать. Ему достаточно следовать законам природы (Rozanvallon P. 2004. *Le modèle politique français: la société civile contre le jacobinisme de 1789 à nos jours*, Paris, 84-93).

Закон, по своей природе, абстрактен; он выражает нечто общее, при этом общее, которое находится в будущем. К человеку закон приходит как бы с конца времен, или же он дается ему из рук высшей инстанции, то есть раз и навсегда. Именно такому закону поклонялись революционеры 1789 года, перезаключая, на деле, договор с Богом.

интелигибельной инстанцией, которая и должна составлять сущность власти.

Сакрализация закона, с которой началась история, наделяла его сверх-властью: возможностью создавать социум, создавать его подобно тому, как Бог создавал мир. Социальный человек не столько подчинен закону, сколько является его носителем, элементом системы, в которую он включен целиком. У человека не остается другого восприятия мира, себя в этом мире, кроме как посредством закона, устанавливающего одновременно способы и пределы такого восприятия. Человек не знает закон как таковой, но он знает о том, что закон существует, и это знание связывает индивидуальное со всеобщим; знание о законе есть онтологическая основа социума, сам закон – его трансцендентный гарант. В этом нуждается социальный порядок, не способный гарантировать свою собственную сохранность, он отдает себя во власть истоку – закону, дающему знание о себе самом. Закон, стало быть, защищает социальный порядок не своим действием, а своим статусом. Поэтому любая революция, какой бы разрушительной она ни была по отношению к старому порядку, оставляет статус закона нетронутым.

Свой триумф социальное находит у Бентама. Критикуя обе революции – французскую и американскую, – Бентам, если суммировать его усилия, создавал теорию общего блага, где «общее» является основанием блага, а само благо выступает в качестве утилитарного концепта.³⁶ Лишенный естественного права, индивид должен подчиняться обществу, ибо только последнее решает то, как лучше использовать индивида во благо всем, а значит и ему самому. Основным становится принцип утилитаризма,

³⁶ Bentham J. 1972. «On the Principle of Utility», *English Liberalism and the State*, Schultz H.J. / Heath, D.C. (ed.) Massachusetts; Bentham J. 1970. Burns J.H. / Hart H.L.A. (ed.), *An Introduction to the Principles of Morals and Legislation*, London; ср. критику Бентама с либеральных позиций в: Long D.G. 1977. *Bentham on Liberty: Jeremy Bentham's Idea of Liberty in relation to his Utilitarianism*, Toronto; Kelly P.J. 1990. *Utilitarianism and Distributive Justice: Jeremy Bentham and the Civil Law*, Oxford. Прав Джеймс Кримминс, отмечая, что Бентам атаковал французских и американских революционеров не потому, что, подобно Эдмунду Бёрку, видел в революции источник зла, а потому что был не согласен с «метафизикой неотчуждаемого естественного права»: Crimmins J.E. 1993. *Bentham's Philosophical Politics*, Cambridge; см. так же: Rosenblum N. 1978. *Bentham's Theory of the Modern State*, Cambridge.

Альтернативу утилитаризму в наши дни предложил Джон Ролс, упрекавший Бентама и его последователей за то, что они «срывают всех людей в одно целое [...] не делая серьезного различия между индивидами»: Rawls J. 1971. *A Theory of Justice*, Cambridge, 27. Считая утилитаристский принцип «удовлетворения желания» слишком эгоистичным, или субъективистским, Ролс настаивает на другой формуле: справедливость как честность (*justice as fairness*), позволяющей принять в качестве фундаментального «принцип одинаковой свободы» для членов социума, участвующих в его построении. При всей кажущейся радикальности концепция Ролса вполне традиционна. За точку отсчета взяты три автора: Локк, Руссо и Кант – теории договора, куда Ролс добавляет возможность постоянной критики и модификации социальных институтов.

сформулированный Бентамом после чтения трактата Гельвеция *О Духе* (*De l'Esprit*, 1769). Цель идеального общества – дать наибольшее счастье наибольшему количеству людей, и не беда, если для достижения этой цели социум пожертвует определенными личностями.³⁷ Прямо или путем аллегорий англичанам предстал набравший силу капитализм, а вместе с ним пугающие структурные изменения города. Город становился не местом жизни, а местом работы, для большинства изнурительной и не приносящей быстрых результатов. Человек должен работать, иначе ему не выжить; он может не выжить и работая, но так у него появляются шансы. Диккенс, Арнольд, Рёскин и многие другие, описывая эту ситуацию, создавали психологическую прозу, которая показала героя эпохи окончательного крушения Викторианского гуманизма. Жизнь больше не ценна сама по себе; получив ее, человек вынужден постоянно защищать ее своим трудом. Человек трудится, чтобы у него не отняли то, что он получил естественным путем, отстаивая прежде неотчуждаемое естественное право. Теперь, перефразируя Ортегу и Гассета, человек – это только его силы (об этом же писали теоретики индустриального общества, такие как Смайлс, Мальтус, Рикардо). Государство, подобно престарелому родителю, теряло свои права на индивида,³⁸ отходя в тень и оставляя человеку практически безграничное количество свободы. Индивид стал автономным, он принадлежит не социуму, а своему классу, с которым у него была общая задача по администрированию своей полной свободы (классы, вопреки мнению Энгельса, возникают не из распределения богатств – что является вторичным, – а из инвестиции личной свободы в определенный вид деятельности). Должно было пройти время, а вместе с ним должны были возникнуть мыслители, как Ритчи, Хобсон и Хобхаус, чтобы либерализм смог начертать свой проект человека, построив для него не только новую экономику, но и новую символическую систему. Бентам в ней занял место почетного референта. Ведь такие люди, как он по свидетельству Леонарда Хобхауса, явились духовными лидерами, подготовив основы для реформ.³⁹

Перед самым Бентамом стояла другая задача: предложить идею, с помощью которой атомарные индивиды, обладающие свободой воли и свободой выбора, смогли бы собраться в социум, то есть создать иерархию

³⁷ Противоположную позицию занял Поль Готье, предложивший индивидуалистскую теорию общества. «Нельзя допустить, чтобы индивид был ничем, а общество всем [...] Индивид – это цель, а общество средство» (Gauthier P. 1908. *L'ideal moderne*, Paris, 78). И еще: «люди собраны в общество не так же, как кирпичи в здание» (ibid., 88).

³⁸ Не поэтому ли в 1867 году в Англии принимается второй Реформенный Акт, увеличивавший роль правительства и его ответственность за общество. Некоторые авторы датируют это событие началом конца «laissez-faire» капитализма. См. например: Dicey A.V. 1905. *Lectures in the Relation Between Law and Public Opinion in England during the Nineteenth Century*, London, 147 et passim.

³⁹ См.: Freedен M. 1978. *The New Liberalism*, Oxford, 253; о политических причинах реформ см.: Clark K. 1907. *An Expanding Society: Britain 1830-1900*, Cambridge.

предпочтений. Но почему Бентам отрицает естественное право, называя его «фикцией политического воображения»? Потому что для него человеческое начинается с закона, за его дверями только, им же выстраиваются связи между людьми, от его качества зависит их конечная цель – счастье. Всеобщее счастье Бентам ставит выше свободы, ибо последняя есть лишь инструмент для достижения первого. Бентам не политический мыслитель, как Гоббс, он – теоретик и практик, предлагавший конкретные решения. Для английского восемнадцатого века Бентам был Моисеем, замыслившим построить общество так, чтобы оно оказалось максимально эффективным. Кратчайший способ для достижения этого Бентам видел в правильном «социальном администрировании» общества, что означало: снятие ненужных ограничений на индивидуальные свободы, секс, предпринимательство и проч.⁴⁰

Человек может быть свободен во всем ровно в той мере, в которой от него исходит польза для остальных. Польза – это материя, извлекаемая из людей при помощи закона. Законодатель в обществе занимает амбивалентную позицию, находясь одновременно в нем и за его пределами, ибо ничто не ограничивает его власть. Но природа этой власти телеологична, как и ею создаваемые законы. Бентама интересовали люди: «Назовите их солдатами, монахами или машинами, если они счастливы, мне этого достаточно».

Во Франции Бентаму ответил Поль Лапи, вместе с Дюркгеймом в 1898 году организовавший журнал *L'année sociologique*. Лапи решил поспорить о главном: «Индивид может не всегда хотеть счастья; счастливый человек не обязательно совершенный человек»,⁴¹ а целью людей, как бы то ни было, является построение совершенного общества. На пути к нему роль государства заключена в том, чтобы сдерживать людей в их стремлении к порокам. Государственная машина – это наш строгий педагог. При всем этатизме Лапи ставит закон выше государства, точнее сказать, последнее выводится из некой идеальной дефиниции, охраняемое законом. Так государство дедуцируется из однажды данного определения идеального госу-

⁴⁰ Замыслы Бентама претворяли в жизнь профессионалы: Эдвин Чэдвик (Edwin Chadwick) пропагандировал социальную администрацию, возглавляя комиссию по изучению условий работы на фабриках. Результатом стал Фабричный Акт 1833 года. Джордж Гроут (George Grote) и Уолтер Кулсон (Walter Coulson) в 1834-ом г. издали *Поправку к Закону о Бедных*, где говорилось о необходимости увеличить правительственную ответственность относительно неимущих. Джон Робак (John Roebuck) внедрил Бентамизм в национальное образование; Джозеф Юм (Joseph Hume), Сэмюэль Ромилли (Samuel Romilly) и Томас Смит (Thomas Smith) занимались общественным здоровьем. При всем том далеко не все идеи Бентама нашли свое воплощение. Так, предложение передать тюрьмы в частный сектор, чтобы содержать их не за счет налогоплательщиков, реализовано не было. Остался на бумаге и проект знаменитого Паноптикума.

⁴¹ Lapie P. 1899. *La justice par l'état. Etude de morale sociale*, Paris, 30.

дарственного устройства. И все же закон в концепции Лапи не является абсолютom. Есть случаи, когда он может потерять свой трансцендентный статус. Пример: политическая схватка между партиями. Там, где существует проигравшая сторона, «даже справедливый закон кажется несправедливым. Он профанируется имевшим место насилием. Ему подчиняются подобно заключенному миру, готовясь к реваншу. Таким путем закон теряет свое величие (*perd ainsi sa majesté*)». ⁴² Впрочем, не теряет. Если одна партия выиграла у другой, не нарушив закон, то она признает себя побежденной этим законом. Закон не может «казаться несправедливым», если обе партии равным образом принимали участие в его установлении. Но из рассуждений Лапи возникает иная принципиальная сложность. Ни один закон не может удовлетворить желания всех. Поэтому в той или иной форме насилие в социуме неизбежно, ибо в одних границах закон и желание никогда не уместятся полностью. Отсюда пессимизм Прево-Парадоля, критика Ле Пле и Второй Империи. Все политические режимы можно поделить на три: теократический деспотизм, основанный на вере во власть божества; монархический деспотизм, когда верят в избранность отдельной семьи и ее положения над всеми остальными, и деспотизм демократический, гарантирующий общественный порядок и дающий надежду на спасение. Любым обществом движут два принципа – желание и страх, «которыми внешние вещи действуют на нашу душу. Они приносят прямой вред нашей моральной свободе». ⁴³

В иудаизме закон возник как замена нашему зрению; слепцы, им не дано видеть свой исток, но дано знать о его упорядочивающей силе. По ходу истории сам закон обрел божественный статус, под занавес средних веков он стал истинным сыном трансцендентного отца. В природе ли, у людей ли, закон есть закон. Французская революция превратила его в культ, целиком заменив им фигуру короля. С возникновением гражданского общества закон стал «общим местом», то есть способом согласования самых разных интересов. Вопреки всем ожиданиям история продолжает свой путь, социальный человек ее не остановит, не закончит и не выйдет за ее пределы. Это было бы возможно при одном условии: человек должен увидеть, о чем он до сих пор только знал.

discover@free.fr

⁴² Ibid., 56.

⁴³ Prevost-Paradol L.-A. 1868. *La France nouvelle*, Paris, 56.

Михаил Рыклин

ФИЛОСОФИЯ НА ПЕРЕПУТЬЕ

1. Введение в ситуацию

В советские времена философия преподавалась как обязательный предмет во всех высших учебных заведениях. Курсы по философии были, как правило, стандартными и состояли из пересказа классиков марксизма, критики их оппонентов и докательства того, почему диалектический и исторический материализм являются вершиной мировой философии, а научный коммунизм – ее практическим применением. Читать подобные курсы было несложно; это было под силу попавшему в опалу партийному функционеру или ученому, не выдержавшему конкуренцию в своей узкой специальности. Еще одна особенность советского периода состояла в том, что Академия и Университет функционировали параллельно. В результате авторы специальных трудов редко работали со студентами, а многие преподаватели печатали ровно столько научных работ, сколько было необходимо для защиты диссертаций и занятия соответствующих вакансий. По этому шаблону было подготовлено огромное количество профессоров и доцентов, докторов и кандидатов наук; все это в течение полувека делалось в рамках госзаказа, которому, казалось, не будет конца.

Наиболее способные специалисты концентрировались на кафедрах и в секторах истории философии, где требовалось знание иностранных языков и опыт чтения сложных текстов, а также в области логики, тесно соприкасавшейся с математикой и тоже достаточно интернационализованной. Эта система окончательно сложилась в СССР во время сталинского террора (а до этого Ленин отправил в Европу знаменитый «пароход философов», на борту которого уплыли многие из известных дореволюционных мыслителей), отчасти уничтожившего, отчасти смертельно напугавшего и «деполитизовавшего» тех, кто продолжал философскую работу в СССР. Слепое подчинение диктату партии трактовалось как добродетель, которая вознаграждалась, даже если наградой оказывалось простое физическое выживание, цена которого в те времена возросла чрезвычайно. В гуманитарных науках свирепствовал «принцип партийности», который в дохрущевские времена проводился в жизнь с особой непреклонностью. Но и в

более либеральные времена защитить докторскую диссертацию по философии, не будучи членом КПСС, было возможно только в виде редчайшего исключения. При такой системе ни о какой международной конкуренции в области философии не могло быть и речи; подготовленные в ее рамках специалисты были полностью зависимы от особых условий, в которых они функционировали, а так как других условий большинство из них не знало, то ему казалось, что подобное положение дел будет длиться очень долго.

И вот эта инфраструктура рухнула. Не от ударов революционеров, жаждавших перемен, она просто обвалилась от собственной неэффективности, ригидности и неразрывной связанности с конкретной политической системой. Многие из вчерашних специалистов по историческому материализму стали социологами, по научному коммунизму – политологами. Они пытались привычно обслуживать новую ортодоксию, но она, в отличие от советской, на идейном уровне так и не состоялась. Новое государство с обезоруживающей откровенностью отказалось от большинства своих обязательств по отношению к культуре, фактически объявив себя банкротом. Это дало ему возможность одновременно исповедовать национализм, национал-коммунизм, либерализм и слегка перекрашенный в местные тона фашизм.

Свобода была поспешно объявлена декретом, но после трех поколений, выросших в условиях коммунистической диктатуры, в России не было ни свободных институтов, ни достаточного числа свободных людей, способных быстро сформировать такие институты. В университетской сфере произошло примерно то же самое, что и в других областях: централизованная система высшего образования, унаследованная от СССР, была приватизирована достаточно узким кругом лиц. В этом смысле университеты отличались от нефтяных скважин только нормой прибыли, которая в первом случае была существенно ниже, но сам принцип приватизации оставался схожим; при этом ее конкретные механизмы крайне запутанны и являются тщательно скрываемой «приватизаторами» тайной. При новой системе достаточный уровень жизни обеспечивает себе только административная верхушка учебных заведений, контролирующая финансовые потоки. Большинство же преподавателей не могут качественно работать – ведь из-за крайне низкой оплаты их труда они вынуждены читать много курсов в разных учебных заведениях.

В современной России прогрессирует инфляция институтов. С одной стороны, они растут как грибы. Бывшие институты становятся университетами, университеты – академиями и т.д. Даже государственные учреждения в значительной мере коммерциализованы (взимают деньги за обучение, сдают помещения внаем). С другой стороны, эти учреждения все

меньше способны выполнять взятые на себя обязательства, уровень подготовки студентов падает, дипломами откровенно торгуют и т.д.

Несколько лет тому назад два берлинских художника изучали институты современного искусства в Москве и пришли к неутешительному выводу: их скорее следует называть субститутами современного искусства. Все они носят виртуальный, по сути неинституциональный (в западном смысле слова), характер. Они существуют исключительно *«durch Benennung von Einzelpersonen und deren kommunikative Aktivitäten»*. В отличие от открытых публичности институтов, субституты аморфны и в высокой степени персонифицированы (одна из их основных функций – обеспечивать их основателей средствами существования и влияния). Механизмы приватизации таких институтов остаются, повторяю, тщательно скрываемой тайной. Немецких художников удивило то, что в Москве институты современного искусства существуют вдали от света публичности, в заброшенных зданиях, в мастерских и даже в бункерах.

Конечно, высшие учебные заведения более публичны, чем описанные институты, но их роднит с ними непрозрачность управления, отличие реального положения дел от провозглашаемых целей, нереалистичное завышение своих возможностей. Логика ситуации в общем такова: не общество возвращает современную культуру – в том числе и современную философию – в своих недрах, но сама она производится в расчете на то, что в будущем станет объектом потребления. Она является не продуктом уже сформировавшейся потребности, но упованием на то, что такая потребность возникнет в не слишком отдаленном будущем (допущение, являющееся спекулятивным и предполагающее определенный гипотетический сценарий развития общества).

Однако было бы упрощением представлять дело так, что единственным вместилищем реальности является Запад, а уделом России остаются мнимости. Это отбросило бы нас к популярной в XIX веке точке зрения, классически выраженной маркизом де Кюстином:

Россия – империя каталогов: если пробежать глазами одни заголовки – все покажется прекрасным. Но берегитесь заглянуть дальше названий глав. Откройте книгу – и вы убедитесь, что в ней ничего нет: правда, все главы обозначены, но их еще нужно написать.

Не стоит понимать буквально эффектные обобщения такого рода. В субститутах надо научиться видеть не пустоту, которую предстоит заполнить, а ту единственную п о з и т и в н у ю форму, в которой здесь и теперь могут существовать институты. Более того, определенная, не столь высокая, как в России, «субститутность» присуща всем институциональным образованиям, как бы близко они ни соприкасались с публичностью. Институт в

определенном смысле представляет собой интериоризацию субститута. Просто в России эта интериоризация до настоящего времени не состоялась.

Когда я думаю об институтах образования в современной России, мне вспоминается следующий случай. Улица, на которой я живу, завершается зданием больницы, врачом в которой был отец Ф.М. Достоевского. Там писатель родился и провел детские годы, там же расположена музей-квартира Достоевского. Я нередко водил туда друзей, в основном иностранцев, и хорошо помнил, что рассказывали экскурсоводы, они же научные сотрудники музея: что мебель в квартире – просто мебель того времени, она не принадлежала семье писателя, аутентично только перо, которыми были написаны *Братья Карамазовы*. Недавно я еще раз посетил это учреждение с известным немецким славистом, уроженцем Ленинграда. Экскурсию на этот раз вела «бабушка» вроде тех, какие раньше работали в гардеробе (видимо, научные сотрудники перешли туда, где их труд лучше оплачивается); певучим голосом она рассказала нам, что в этой вот кроватке спал маленький Федя, за этим столом он делал уроки, здесь семья пила чай... На наши вопросы она отвечала, что это подлинные вещи семьи Достоевских, чудом пережившие более полутора веков. На знаменитое же перо, которое лежит под стеклянным колпаком на выходе из музея, «бабушка» не сочла нужным обратить наше внимание: видимо, после сотворенного ею мифа оно показалось ей мелочью.

Зачем я привел эту незамысловатую историю? Она хорошо передает прежнее и нынешнее состояние российских институтов. Научные сотрудники советского времени отличали подлинное от благоприобретенного, современные же «бабушки» (которые зачастую далеко не так бескорыстны, как наш экскурсовод), объявляя аутентичным все, что им заблагорассудится, лишают подлинно аутентичное (в данно случае перо) какой-либо ценности. Конечно, и перо аутентично, но наряду со всем остальным, в нем нет ничего особенного. Они создают у экскурсантов чувство неоправданной эйфории, тем кажется, что они погружаются в интимную атмосферу семьи великого писателя, но это иллюзия, которая обречена рассеяться от первого же контакта с архивом этого музея. Создание подобной эйфории необходимо организаторам «субститутов» в коммерческих целях, но оно предполагает неискушенность публики. А что если попадется публика искушенная?

2. Аристократический университет – опасная иллюзия

На другом полюсе подобная профанация знания в качестве аллергической реакции вызывает к жизни «идею» аристократического университета,

университета внутри университета. Ее сторонники усматривают в кризисе благо. Да, говорят они, институты разлагаются, преподаватели не готовы решать новые задачи, большинство студентов инертно, плохо посещает лекции. Но есть немногие лучшие преподаватели, которые привлекают немногих лучших студентов, и их союз дает право на оптимизм. Вот как описывает ситуацию известный российский философ Валерий Подорога:

Распад академической жизни привел к тому, что студент стал крайне избирателен [...] В специфически русской кризисной ситуации он учится у очень ограниченного круга преподавателей. Стандартное, «нормальное» философское преподавание и наука потерпели наибольший урон. Преподавательский состав, который привык работать на передаче традиции, привычек, навыков, которые вырабатываются годами академической жизни, распался. Остался круг фигур, которые читают по сути дела авторские курсы, но через них лучшие студенты проходят обычный курс.

Такие профессора оценивают нынешний кризис институтов философского образования в целом позитивно, так как он создает благоприятный фон для их работы с «лучшими» студентами. Только немногие преподаватели отвечают требованиям этих «лучших», потому что они и теперь, и в прошлом работали на значительно более высоком уровне, чем их коллеги; просто в кризисной ситуации это обстоятельство стало очевидным. То, что подобных профессоров единицы, наполняет их тем большей гордостью: ведь теперь, когда студенты могут выбирать, а не посещают лекции по обязанности (особенно если оплачивают свое обучение), становится ясно, кто есть кто в философии. Да, лучших преподавателей единицы, но именно они составляют основу будущего университета. Кризис, по их мнению, лишь оттеняет необходимость радикальной реформы философского образования, естественно, на основе того, что такие преподаватели делают уже сейчас. Они видят выход из кризиса в своей работе с лучшими студентами. Но что делать со всеми остальными студентами? И как быть с основной частью преподавательского корпуса, который оказался совершенно неподготовлен к свалившейся на него свободе, напоминающей скорее анархию?

На эти вопросы сторонники идеи аристократического университета не дают вразумительного ответа: хотя их университет будущего отчасти реализован уже в настоящем. Он напоминает скорее не демократический институт образования, а эзотерическую группу, сплотившуюся вокруг харизматического лидера. Я лично с опасением отношусь к подобным идеям, всерьез воспринимая предсмертный наказ Макса Вебера, преудпреждавшего в лекции «Наука как призвание» об опасности использования университетской кафедры в целях проповеди, пусть даже ее предметом будут достаточно абстрактные философы. К тому же нет никакой

уверенности как в том, что и другие, на взгляд «лучших», посредственные преподаватели не вынашивают подобных же проектов, так и в том, что круг лучших студентов ограничивается поклонниками данного профессора.

Еще более радикализуют идею аристократического университета те, кто считают философию в принципе неинституциональным, даже антиинституциональным делом. Настоящая философия, считает культуролог и киновед Михаил Ямпольский, всегда дестабилизирует институты, так что любая институционализованная форма философствования не является подлинной, это – псевдофилософия. В таком случае отпадает нужда в любом университете, даже аристократическом, и становится неясным, какими средствами такая радикально индивидуализованная философия вообще будет передаваться. Ведь «дестабилизирующей функцией» философия может обладать лишь в контексте достаточно сильных институтов (которые она дестабилизирует), а не в безвоздушном, внеинституциональном пространстве.

Такая радикализация, конечно, неслучайна: идея аристократического университета – и не только, как нам еще предстоит убедиться, в России, но и в Германии – при попытке ее осуществления взрывает университет изнутри, ставит под вопрос само его существование.

Я бы хотел проиллюстрировать эту идею на немецком примере, так как в Германии, в отличие от России, философия издавна пользовалась общественным признанием, более того, вызывала энтузиазм, не всегда понятный другим, более прагматичным европейским народам. В России, как все хорошо знают, сходную роль играла литература, и теперь философия мучительно выбирается из кокона этой традиции.

Итак, прежде чем возвратиться в родные пенаты переместимся в Веймарскую Германию начала 20-х годов XX века.

3. *Finis universitatum*

В 1920 году на праздновании дня рождения Эдмунда Гуссерля в его фрайбургском доме познакомились доктор медицины Карл Ясперс, только что ставший профессором философии в Гейдельберге, и Мартин Хайдеггер, молодой преподаватель философии местного Университета. Их сблизило исключительно серьезное отношение к философии, недовольство засильем посредственностей в тогдашней университетской среде, а также уверенность в том, что в будущем им суждено изменить эту ситуацию, возродив древнее искусство философии во всей ее подлинности. Бывший психиатр и бывший теолог, избравшие философию по призванию во время, как им казалось, омассовления культуры и банализации человеческих

отношений образовали то, что сами они стали называть «боевым содружеством» (*Kampfgemeinschaft*) с целью возрождения духа настоящей философии, выветрившегося, по их мнению, из немецких университетов. Хайдеггер, «волшебник из Мескирха», уже тогда славился как преподаватель, обладавший даром делать мысли древних и новых философов наглядными; его семинары привлекали студентов несмотря на высокие требования, которые он предъявлял к их работе. В Марбурге еще до опубликования *Бытия и времени* этой славе предстояло стать всенемецкой. Ясперс также был не просто талантливым преподавателем, но автором новаторской книги *Психология мировоззрений*, которая содержала т тдсе зачаток оригинальной философской системы.

В том же 1920 году началась переписка, длившаяся – правда, с очень большими перерывами – более сорока лет.

Читая эти казалось бы ясные тексты, испытываешь тем не менее затруднение. Мы привыкли считать этот период «серебряным веком» немецкой философии и «наук о духе». В *Переписке* же такие имена, как Гуссерль, Шелер, Кассирер, не говоря уж о Риккертe, Виндельбанде и других философах, оцениваются изнутри этого времени и среды необычайно критически, иногда даже иронически. По этим высказываниям можно судить, на какой высокий уровень надеялись поднять планку философствования сами Ясперс и Хайдеггер, каким масштабом предстояло измерять то, что они намеревались сделать.

Нас, привыкших за последние годы к исключительной слабости российских академических институтов (и благословляющих эту слабость на фоне их прежнего советского «величия») удивляет еще одна черта переписки. Эти, буквально одержимые делом философии, люди прекрасно разбираются в карьерной, институциональной стороне своего призвания. Заинтересованно, местами страстно, они обсуждают освободившиеся вакансии и перемещения в университетской среде: вопрос о том, кто был на каком месте в списках на занятие должностей, дебатруется не менее подробно, чем собственно философские проблемы. Претендентов при этом оценивают не просто по «гамбургскому счету», но и с точки зрения реализации собственных карьерных устремлений; причем в качестве советчика почти неизменно выступает Карл Ясперс. Бескорыстное парение в сфере духа не исключает искушенности в практических вопросах, а низкая оценка тогдашней университетской философии не только не означает (как это сплошь и рядом происходит в современной России) институционального разрыва с ней, но, напротив, обосновывает право на более сильные институциональные позиции, чем те, которые занимают критикуемые «посредственности». Оба корреспондента вынашивают планы реформы университетской философии в русле по-разному (эта разница проявится

несколько позже) понятого «аристократического принципа», и один из них вскоре попытается воплотить свои планы в жизнь в радикально изменившихся обстоятельствах.

Необходимость реформы объясняется крайним упадком немецкого студенчества. Большинство студентов «неподлинно», поверхностно склонно к пустым разговорам, слепо верит в ложные авторитеты, стремится к диплому из утилитарных соображений. Есть редкие исключения, но и они неустойчивы и в любой момент могут быть поглощены неблагоприятной средой. Кроме того, они существуют не сами по себе, а благодаря исключительным преподавательским усилиям членов «боевого содружества», особенно Мартина Хайдеггера.

Совместно исповедуя «аристократический принцип», Хайдеггер и Ясперс были согласны в том, что надо оставить философские кафедры за лучшими, пусть немногими «избранными умами», что обилие посредственностей наносит делу преподавания огромный вред. При этом молчаливо предполагалось, что сами они, будучи такими умами, владеют критериями выделения этих немногих из общей массы и, главное, что им удастся сколько-нибудь цивилизованным образом, т.е. не прибегая к явному насилию, убедить «массу» (в которой, кстати сказать, многие тогда вынашивали подобные планы) с этим решением согласиться. Пока при Веймарской республике университетская система функционировала более или менее упорядоченно (права ректоров и деканов уравнивались сенатами, признавалась известная автономия университетов перед министерствами и т.д.), революционные замыслы были частным делом «заговорщиков» и не представляли особой опасности, тем более, что последние были интегрированы в университетскую среду и прекрасно знали, по каким правилам она работает.

Все это радикально меняется с приходом к власти национал-социалистов в 1933 году. Слово *Gleichschaltung* начинает звучать угрожающе. Оно означает: в Германии теперь есть господствующая идеология и к ней надо присоединяться. К непокорным будут применены жесткие меры. Революционность – уже не чья-то приватная фантазия, а закон, вменяемый новой господствующей силой всем и каждому. Ясперс хорошо понимает это. 21 апреля 1933 года Хайдеггер становится Ректором Фрайбургского университета и теперь ему предстоит осуществить реформу университета, вытекающую, как он полагает, из существа идущей от греков философии. Ему предстоит воплотить в жизнь то, что задумал Фридрих Ницше. Ясперс напоминает об этом в связи со знаменитой Ректорской речью, произнесенной Хайдеггером в мае 1933 года: «[...] Вы согласуетесь с Ницше, отличаясь от него только в следующем: есть надежда, что Вы сможете,

философски интерпретируя, *осуществить* то, о чем говорите. Благодаря этому субстанция Вашей речи звучит убедительно» (письмо 119).

Письмо Ясперса написано в августе 1933 года и включает в себе скрытую иронию. Уже в мае он разочаровался в своем друге, прослушав его доклад в Гейдельберге. «По форме, – писал позже Ясперс, – это был мастерский доклад, а по содержанию – программа национал-социалистического обновления университета» (примечание 307). Тогда же произошла их последняя личная встреча в доме Ясперса. На ней среди прочего обсуждалась реформа университета.

За столом он [Хайдеггер -М.Р.] сказал слегка сердитым тоном: это безобразие, что существует столько университетских профессоров – во всей Германии следовало бы оставить двух или трех. «Кого же?» – спросил я. Никакого ответа (примечание 307).

Эта фраза Хайдеггера вытекала из всего контекста предшествующей переписки. Сам Ясперс в 1936 году настаивал на резком сокращении числа заведующих философскими кафедрами. Однако к этому времени ситуация радикально изменилось. Одни и те же слова приобретают во времена диктатуры совершенно другой смысл. Теперь, в мае 1933 года, Ясперс не может быть в числе этих «двух или трех» не по каким-то абстрактным философским причинам, а просто потому, что женат на еврейке и не является членом партии. Слова остались теми же и одновременно стали совершенно иными.

О хайдеггеровском ректорате написано много, и я не буду здесь вдаваться в детали. Итог известен: он одним из первых в Германии ввел принцип фюрерства во Фрайбургском университете, стремился к максимальной милитаризации образования («суды чести» среди профессоров на манер офицерских, военные игры и общественные работы для студентов и пр.).

Вот как оценил проведенную Хайдеггером реформу университета – прежде всего, конечно, принцип фюрерства – его предшественник на посту ректора прелат Joseph Sauer (дневниковая запись от 22 августа 1933 года): «Finis universitatum [...] Und das hat uns dieser Narr von Heidegger eingebracht? Den wir zum Rektor gewählt haben, dass er uns die neue Geistigkeit der Hochschule bringe. Welche Ironie!»¹ В 1945 году даже такие благожелательные к философу коллеги, как ботаник Фридрих Оелкерс признавали, что в тот период он нанес своему университету «очень большой вред». При этом никто не сомневался в исключительной одаренности Хайдеггера как философа.

¹ Ott H. 1992. Martin Heidegger. Unterwegs zu einer Biographie. F. u.a., 191.

И тем не менее никто иной как Карл Ясперс в отзыве от 22 декабря 1945, сыгравшем решающую роль в «деле Хайдеггера», настаивал на необходимости отстранения философа от преподавания как представляющего опасность для молодежи в нестабильной послевоенной обстановке.

Философское размежевание Хайдеггера с национал-социализмом начинается с его лекций о Ницше в 1936 году. Но эта внутрифилософская полемика представляется его коллегам недостаточным свидетельством «очищения». Они, как и Ясперс, утверждают, что, так как его ректорство было воинствующе публичным, и его отречение от прежней веры не может замкнуться рамками полемики с Ницше о природе воли к власти и новым прочтением гимнов Гельдерлина. Оно, по их мнению, должно было принять столь же публичную форму, как и его Ректорская речь. Его версию происшедшего воспринимают как отписку, уклонение от признания вины. Но публичность в глазах послевоенного Хайдеггера скомпрометирована так глубоко, что требуемое признание заранее рисуется ему актом интеллектуально недостойным, даже нечестным. Знаменитое «молчание Хайдеггера» становится неотъемлемой частью современной философии, а не просто случайным фактом его биографии.

Почему следует с большой осторожностью относиться к идее «аристократического университета»? Потому что когда жизнь даже такого выдающегося философа, как Мартин Хайдеггер, открывается более широкому политическому контексту, выясняется, что, во-первых, он в нем плохо ориентируется (после войны он сам не раз говорил о своей «неопытности»), во-вторых, дезориентированность только подхлестывает его энтузиазм, вызывая «Machtrausch» (выражение самого Хайдеггера), в том контексте отнюдь не невинный, в-третьих, его философия – даже если вербально повторяются известные положения – попадает в условия, которые навязываются ей извне, сохраняя лишь иллюзию автономности, облегчающую ее инструментализацию новой властью.

Ясперс внутренне полемизировал со своим бывшим другом всю жизнь. Интресна его последняя запись о Хайдеггере, сделанная перед смертью:

Hoch im Gebirge auf einem weiten felsigen Hochplateau trafen sich von jeher die Philosophen ihrer Zeit. Von da blickt man hinunter auf die Schneeberge und noch tiefer in die von Menschen bewohnten Taeler [...] Dort treten Philosophen in einen erstaunlichen gnadenlosen Kampf [...] Es scheint, dass dort heute niemand mehr zu treffen ist. Mir aber schien es, als ob ich, vergeblich suchend in den ewigen Spekulationen nach Menschen, die sie wichtig faenden, einen traefe, sonst niemand. Dieser aber war mein hoeflicher Feind. Denn die Maechte, denen wir dienten, waren unvereinbar. Bald schien es, dass wir nicht miteinander sprechen konnten. Die Freude wurde zum Schmerz, zu einem eingetuemlich trostlosen, als

ob eine Moeglichkeit versaeumt wurde, die greifbar nah war. So ging es mir mit Heidegger.²

Итак, бывший друг признается врагом. Финальная сцена, вслед за романтиками и Ницше, разыгрывается в высокогорном ландшафте. Именно в горах, в их чистом разряженном воздухе, и должна состояться дуэль. Кажущийся демократизм не должен вводить в заблуждение - путь на «скалистое плато» одолели только два философа, которые и вступили на нем в борьбу. Хайдеггер оказался «вежливым врагом» не потому, что понимал философию иначе, нежели Ясперс, а так как через них изначально говорили разные, несоединимые силы. Хотя высокогорная дуэль так и не состоялась, в прозрачном горном воздухе по-прежнему множатся вопросы. Зачем было помещать встречу в столь возвышенный ландшафт? Почему разрыв с возвышенным легче декларировать в определенных политических контекстах, чем осуществить в мысли? Почему так высоко не смогли взобраться ни Гуссерль, ни Кассирер, ни Ханна Арендт, ни даже Макс Вебер, которым Ясперс восхищался всю жизнь?

Трудно отказываться от упований молодости, даже если их осуществление столкнулось с непреодолимыми трудностями. Став одним из политических символов новой Германии, Карл Ясперс сохранил в философии ряд аристократических предрассудков своей молодости. По сути несостоявшаяся высокогорная дуэль – это последняя версия идеи «аристократического университета», ответ на вопрос, который Ясперс задал Хайдеггеру в мае 1933 года – кто же те два философа, которые призваны остаться и продолжить свое великое служение. Правда, в этом варианте университет напоминает скорее эзотерическую стычку двух магов.

4. После диктатуры

Современную Россию часто сравнивают с веймарской Германией. Конечно, каждое сравнение хромает и данное не является исключением. Но некоторые из «веймарских тем» популярны в постсоветское время: наступление бездуховности в результате технического захвата сущего, культ подлинности, в рамках которого пересекаются философия и жизнь, общее ощущение трагизма ситуации, предощущение существования некоего туманного «заговора». В период с 1918 до 1933 года эти темы варьировались в работах очень большого числа авторов, в том числе и не принявших национал-социализм. Хайдеггер является одним из наиболее переводимых и комментируемых в России философов; есть несколько кружков,

² Цит. по: Safranski R. 1998. *Ein Meister aus Deutschland. Heidegger und seine Zeit*, Frankfurt a. M., 430.

членов которых объединяет интерес к философии великого шваба. В их отношении есть элементы культа.

Голос, устный контакт с аудиторией играют в идее аристократического университета существенную роль. Один из лучших преподавателей философии советского периода, Мераб Мамардашвили, который был и моим учителем в студенческие годы, настолько соединился с речевой стихией, с устным воздействием на аудиторию, что последние годы жизни практически ничего не писал. Сейчас у него в России немало подражателей.

Между тем есть также философы – к их числу отношусь и я – которые видят свою задачу в том, чтобы отойти от крайностей устного философствования в сторону большей текстуальности. Дело здесь не в противопоставлении голоса и письма, а в текстуализации голоса как в акте письма, так и в акте высказывания. Преподаватель не должен поддаваться иллюзии того, что когда в аудитории его посещает вдохновение, его плодом является переданная мысль – нет, вместе с мыслью он также передает властный импульс, нетекстуализуемое желание господства. Без этого импульса нельзя обойтись, но нельзя и наивно предаваться ему как чему-то само собой разумеющемуся. Под влиянием Деррида, с которым мне посчастливилось работать в 1990-1992 годах, я стараюсь деконструировать этот импульс. Деконструкция в числе прочего – это новая стратегия преподавания философии, связанная с систематической текстуализацией голоса и с работой с его нетекстуализуемым остатком, которым очень трудно научиться не злоупотреблять. Жак Деррида, Жан-Люк Нанси и Филлип Лаку-Лабарт являются также внимательными и критичными читателями текстов Хайдеггера, в том числе и его Ректорской речи.

Если общество отказывает философии в институтах, превращая их в субституты, не надо понимать это буквально: оно создает институты отказа, т.е. отказ в конечном счете также институционализован. Субституты материально закрепляют то, что общество уже не в силах выносить террор, но еще не может нормально существовать в условиях свободы, которая также жестко структурирована.

Дестабилизация университетской среды объясняется ее недавней историей, хотя многим видится в глубине кризиса нечто апокалиптическое. К тому же у кризиса есть и позитивные стороны, о которых редко говорят. Уже более десяти лет Россия живет в условиях книжного бума, стремительно наверстывая упущенное за годы существования СССР. Едва ли можно назвать хотя бы одного известного философа, чьи основные – а иногда и все – работы не были бы переведены на русский язык за эти годы. Институты высшей школы оказались совершенно не готовы переварить эту массу новых книг, они коллапсируют под ее напором. Впрочем, трудно представить себе институты, которые справились бы с этой задачей за

короткое время. Но ликвидация этого отставания очень важна для будущего философии в России. Пока остается неясным, какие тексты станут учебными для каких кафедр, как они будут читаться именно из этого места, из России, каково вообще место университета в новой констелляции дискурсов. Для этого, повторяю, даже при благоприятном стечении обстоятельств нужно значительно больше времени. Попытки нынешнего университета приспособиться к изменившейся ситуации традиционными средствами, обслуживая запросы политической власти, как правило, неэффективны и отчуждают от него профессионалов (что было уже в советские времена). Но нынешняя власть слабо поощряет эти попытки, оплачивая исключительно услуги узкого круга политических экспертов и имиджмейкеров. Возможно, ситуация будет развиваться по модели условного рефлекса Павлова: если собаке долгое время не давать пищу в условленное время, у нее перестанет выделяться слюна и рефлекс угаснет.

Русский вариант идеи аристократического университета, в отличие от немецкого, едва ли имеет шансы на реализацию, даже на попытку реализации – слишком слабы институты, внутри которых циркулирует эта идея. Диктатуры не способствуют расцвету высшего образования, но это не значит, что логика и последствия диктатур похожи. Большая часть российских университетов возникла при советской власти, у них просто нет другой истории, к которой можно возвратиться. Но и несколько старых университетов – прежде всего Московский и Петербургский, которые до сих пор спорят о том, какой из них старше – утратили свои уставы так давно, что уже нет в живых тех, кто их помнили. Да и раньше, до революции, их зависимость от власти была существенно большей, чем в Западной Европе. В данном случае диктатура оставила после себя практически выжженную землю, и остается только полный неизвестности путь вперед, который пока что выразился в «дикой приватизации» и частичной коммерциализации образования, и как следствие в обветшании унаследованной от СССР инфраструктуры. Кто будет ее восстанавливать, кто заинтересован в качественном образовании, по какому пути – европейскому или американскому – пойдет высшая школа России, пока неясно, во всяком случае мне.

Итак, при нацизме была предпринята (причем, конечно, не только Хайдеггером) неудачная попытка проведения в жизнь идеи аристократического университета, которая на деле привела к подчинению высшей школы диктатуре одной партии, введению принципа фюрерства и т.д. После войны катастрофические последствия такого положения дел были в большинстве университетов исправлены, хотя на востоке, в советской зоне, дела, как хорошо известно, обстояли по-другому. В России диктатура длилась на 60 лет дольше и практически сформировала ту систему, которую пытаются реформировать. Поэтому пока имело место не столько реформирование,

сколько коммерциализация старой системы в интересах достаточно узких групп.

5. Демократии и университет

Но можем ли мы сказать, что антитезой подчинения знания политической необходимости, принимающей форму диктатуры, является его полная демократизация? И, главное, можем ли мы рассматривать демократию как нечто единое, найти ее идеальную модель, из которой выводилось бы все остальное? Мало кто станет спорить с тем, что одной из наиболее демократических стран мира являются США, но их претензия быть самой демократической страной неосновательна хотя бы потому, что нет единой модели демократии, что она по сути своей плюральна. Американские университеты – это мощные, во многом частные фабрики знания с миллиардными годовыми бюджетами (я имею в виду университеты *IVY League* и им подобные), огромной недвижимостью, управляемые *boards of trustees*. Во всяком случае таким предстал моему непрофессиональному взору Корнельский университет, с которым я сотрудничал больше года. Многие американские семьи рассматривают образование как выгодную инвестицию, в него вкладываются невероятные по европейским масштабам деньги. Преимущество этой системы в том, что она очень мобильна, быстро реагирует на изменяющиеся потребности, создавая, если нужно, новые комбинированные отрасли знания: *gender studies*, *women's studies*, департаменты сравнительной литературы (куда, кстати, попала и почти вся «континентальная» философия). Студенты пишут *appreciations*, т.е. фактически оценивают работу преподавателей, что ориентирует последних на выбор тем, которые заведомо вызывают у студентов интерес, особенно если они еще не получили *tenure*, т.е. постоянное место. На примере американской русистики после распада СССР можно видеть, что происходит с отраслью знания, к которой резко уменьшается интерес – значительная часть кафедр просто расформируется.

Эта система отвечает требованиям американской демократии, но не, как утверждают некоторые, демократии вообще.

Неоднократно звучала мысль о том, что конкурентноспособность немецких университетов снижается из-за того, что в Германии знание и его передача традиционно окружаются особым ореолом и отличаются от того, что можно как, например, «Мерседес» просто продать.³ В Европе высшее образование в основном государственное, а профессора не просто нанимаются, но имеют, насколько мне известно, статус чиновников. Это, с одной стороны, делает их куда менее зависимыми от студентов, более

³ Erfurter Universitätsreden. Glotz P. (Hg.), IV-VII, 1998, 87.

консервативными, когда речь идет о создании новых дисциплин. Но, с другой стороны, это же позволяет им добиваться в своих узких академических специальностях достижений, которые ценятся во всем мире, и прививать студентам навыки систематической работы, менее ориентированной на непосредственный успех, чем это случается в недавно синтезированных областях знания. Американская и «континентальная» системы очень различны, и каждая из них обладает существенными преимуществами, на которые ее сторонники справедливо указывают – забывая, правда, указать на связанные с этими плюсами минусы.

Философия как очень старая академическая специальность лучше чувствует себя в европейских условиях. В Америке она преподается на кафедрах сравнительной литературы, а собственно философские кафедры оккупированы многочисленными течениями аналитической философии, представители которых с трудом объясняются между собой, не говоря уж о диалоге с европейской традицией (конечно, здесь есть блестящие исключения типа Ричарда Рорти, которые подтверждают правило).

Даже если допустить (в чем я далеко не уверен), что путь к подлинной конкурентноспособности во всех случаях лежит через возрастающую коммерциализацию знания, то все равно лишь очень немногие «континентальные» университеты могут по нему последовать. И дело не просто в их принципиально иных отношениях с государством. Дело в природе соответствующих государств. В Европе еще в прошлом веке имели хождение такие темы, как «отчуждение», «овеществление», и употреблялись эти слова, как известно, далеко не с положительным знаком. Социалистические идеи неотделимы от развития европейской демократии, в том числе от европейского понимания либерализма.

На мой взгляд, как нет единой диктатуры, так нет и единой демократии, что не исключает и в том и другом случае некоторых общих черт. Простая имитация действий более успешного конкурента, как правило, не ведет к успеху. Из фиаско различных тоталитаризмов в сфере образования нельзя сделать вывод, что неизбежен триумф демократического в американском смысле университета. Демократия не только всегда множественна: она никогда не завершена и при всех своих успехах остается обращенным в будущее упованием. Я с трудом представляю себе американцев обсуждающими Идею университета – не применительно к проблемам конкретного университета – между тем как в Германии это освященная временем традиция. Иногда старые традиции играют положительную роль. Так было в послевоенной Германии, когда восстанавливалась ее университетская среда, основанная на отмененных или урезанных во время диктатуры университетских уставах. Нынешний устав Российской Академии, действовавший и в советский период, был принят еще в XVIII веке, когда

президентом Академии была княгиня Дашкова, сподвижница Екатерины Великой. В сталинские времена его просто игнорировали. Но при Брежневe именно этот архаический устав не позволил властям, несмотря на массивное давление, лишить звания академика Андрея Сахарова.

Нынешняя Россия, конечно, куда более свободна, чем СССР. Но пока эта свобода имеет в основном негативный характер; она напоминает скорее анархию и вседозволенность. И это сказывается на существующей системе образования, которая странным образом соединяет в себе не лучшие стороны американской и европейской системы без их преимуществ. Российский преподаватель либо имеет статус чиновника, но его труд очень плохо оплачивается, либо он немного лучше оплачивается в частных учебных заведениях, которые берут на себя обязательства без намерения – и часто возможности – их выполнять. Как и во всяком правиле, в этом есть свои исключения; в основном это образовательные учреждения с иностранным участием, финансируемые международными фондами и «образцово-показательные» на советский манер.

Ситуация в России не дает особых оснований для оптимизма, но, тем не менее, я хотел бы закончить своей текст словами, которые произнес в лекции о России Волфганг Леонгард: «So tief die Krise, so schwierig und langwierig ihre Ueberwindung, so sehr wuerde ich gleichzeitig vor Katasrophenszenarien warnen».⁴

mikhailryklin@mtu-net.ru

⁴ Ebd. 60.

Татьяна Артемьева

ПРОБЛЕМЫ ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНОЙ КОММУНИКАЦИИ¹

Он до сих пор верит в существование истины...
Из рассказа сына-студента о своем преподавателе

Обращаясь к интеллектуальной истории, мы видим, что она фиксирует и описывает различные процессы движения идей. Следуя авторитету гегелевской модели истории философии, можно представить этот процесс развивающимся в соответствии с логикой самих идей, что делает присутствие мыслителя, продуцирующего эти идеи или размышляющего над ними, каким-то необязательным дополнением к саморазвитию Абсолютного духа. Таким образом, мы сразу попадаем в противоречивую ситуацию, объясняя процесс порождения и распространения идей, независимым от людей, непосредственно в него вовлеченных, как если бы мы объясняли в терминах непорочного зачатия процесс реального рождения младенцев. Даже если предположить, что один из текстов появился в завершённой и скрижальной форме без участия автора, а один из младенцев родился в результате непорочного зачатия, это не означает, что данное правило распространяется на все остальные тексты и младенцев. Почему бы не ввести грубую акушерскую методологию и не перестать морочить голову бедным детям капустой и магазином, где, якобы, продаются братики и сестрички. Может быть, идеи и зарождаются непорочно, но распространяются уж точно в результате коммуникативных актов.

Проблемы различных видов, типов, способов социальной коммуникации, осмысление этого процесса и анализ результата являются одними из самых востребованных в современной социологии. Само понятие имеет довольно широкую амплитуду колебаний от достаточно четкого социологического термина в рамках тех или иных направлений до метафоры, обозначающей не только межсубъектное «общение вообще», но и сам процесс обращения идей в виде знаний, мнений, различного рода информации по сложной инфраструктуре культуры.

Обращение к справочной литературе мало проясняет спектр использования этого термина, хотя его употребление в научной литературе обычно

¹ Исследование поддержано грантом РФНФ 07-03-00601а.

не связано ни с какими затруднениями. Так часто бывает с каким-либо понятием, чрезмерно перегруженным смыслами, как, например, «утопия» или «душа». Поиски в *Новой философской энциклопедии* (*Новая философская энциклопедия* 2001), в промежутке между «коммунизмом» и «конвенционализмом», разумеется, не дали ничего, кроме статей о «коммуникации в науке» и «коммуникации массовой», не проясняющих общего смысла, хотя, вероятно, это понятие и не философское (а «коммунизм» – философское?). Поэтому, как всегда, пришлось обращаться к проверенной Британике, давшей лаконичное и абстрактное определение. Коммуникация – это «the exchange of meanings between individuals through a common system of symbols»² (обмен смыслами между субъектами через общую систему символов).

Обозначить сферу распространения понятия вовсе не означает представить себе, как оно работает в той или иной теоретической системе. Определения ничего не проясняют, напротив, заставляют все глубже погружаться в трясину уточнения смыслов, не говоря уже о выяснении того, что такое «смысл» в данном контексте. Поэтому покаившись в том, что данное понимание ни в коей мере не претендует на окончательный и категориальный статус, я хочу взять его за основу, тем более, что собираюсь совершить еще больший грех, а именно, использовать социологическое понятие в области, где ему вовсе не место, – в истории философии, рассмотренной в контексте истории идей. Так как я собираюсь говорить преимущественно о движении идей, то буду использовать термин «интеллектуальная коммуникация», пока еще не ангажированный ни философами, ни социологами.

Как справедливо отметил Никлас Луман, говоря об «имманентной невероятности» коммуникации, непонятно, как вообще можно говорить о коммуникации, раз каждый из ее компонентов (информация, сообщение, понимание) является случайным, необязательным и неоднозначным (Луман 2005, 7-8). Тем менее понятно, как можно говорить об «интеллектуальной коммуникации» как трансляции и распространении философских идей. Но ведь мы точно знаем, что идеи не только возникают, но и искажаются и(ли) усваиваются учениками, опровергаются недругами, воплощаются в жизнь последователями. Как же это происходит? Как же вообще движутся идеи? И возможно ли это в принципе?

Интерпретация процесса движения идей в терминах теории коммуникации, разумеется, притягивает нас к земле прямо из небесных сфер. Благодаря Платону мы, конечно, знаем как движутся идеи в небесных сферах. Но вот как идеи путешествуют по времени, преодолевают лингвистические пороги, мировоззренческие барьеры, классовые и социальные

² «communication» Encyclopædia Britannica 2006. Encyclopædia Britannica Premium Service. <http://www.britannica.com/eb/article?tocId=9109625,1.01.2006>.

стереотипы, эпистемологические препятствия (*obstacles épistémologiques* Г. Башляра) мы представляем себе не очень хорошо.

Можно предположить, что Аристотель и Поппер читали Платона по-разному. И не только в силу критического отношения последнего, но и потому, что сам тип коммуникации между текстом и читателем изменился. Ведь любой текст существует в системе идейных контекстов, сумма которых возрастает, по мере временной отстраненности. Я не знаю, происходит ли это по ньютоновской формуле, описывающей тяготение, но очевидно, что платоновский текст порождает и неоплатонический и антиплатоновский контекст, не говоря уже о различных вариациях и интерпретациях платоновских идей в сочинениях, так или иначе пребывающих вне этих направлений. Таким образом, для каждого из последующих поколений читателей будет умножаться (или сокращаться, по мере утраты актуальности) опыт предшествующих поколений, сопровождаемый традициями понимания и(ли) непонимания, принятия и(ли) отторжения, преклонения и(ли) осмеяния.

Коммуникация читателя с автором происходит обычно через текст. И то, насколько адекватно, полно, актуально будет прочитан текст зависит не только от автора, но и от читателя. Читатель может уничтожить текст, не удостоив его своего внимания, может вычитать из него гораздо больше, нежели туда было вложено автором, может не понять, или исказить. Невозможно только одно – адекватное восприятие и точная передача, то есть полная идентификация с автором. Отождествление себя с автором не только нерационально, как интеллектуальное клонирование (зачем нужны толпы напичканных цитатами умников, которые не в состоянии породить собственную мысль, когда любой может и сам прочитать любимых классиков?), но и невозможно теоретически, ибо в отличие от физического двойника, двойник-идея тотчас же соединится с основной идеей. Так была бы незаметна тень тени на самой этой тени.

Текст может послужить также не источником информации, а своеобразным катализатором новых идей, его чтение – быть медитативной техникой, побуждающей читателя к размышлениям, провокативным стимулом, заставляющим опровергать «неверные» положения и формулировать «истинные». В данном случае речь идет о самооценности интеллектуальной коммуникации, порождающей нечто отличное от обмена информацией, а именно – новое знание.

Почему же возникает потребность в такой коммуникации, ведь очевидно, что далеко не всегда она проистекает из потребности узнать что-то новое, иногда она связана скорее с желанием это новое сообщить, или создать.

Читая Платона, Аристотеля или Спинозу, мы совершаем акт темпоральной коммуникации, так как воспринимаем идеи прошлого, но в то же самое время это и актуальное коммуницирование, ибо именно обстоятельства настоящей нашей жизни (даже если мы просто готовимся к лекции) заставляют нас искать чего-то в Спинозе или Платоне. Можно читать Платона по-гречески, можно в переводе. Можно вычитывать Платона из текстов и комментариев, скажем, А.Ф. Лосева, не обращаясь к текстам самого Платона вовсе. Все это опосредованная интеллектуальная коммуникация, и некорректно было бы заявлять, что какая-либо из перечисленных более или менее адекватна. Как мы лучше разглядим милые черты – на фотографии или же чуть различимыми на скрывающемся из глаз морском берегу?

Актуальной коммуникации может быть противопоставлена также потенциальная; как не состоявшаяся, но возможная, она направлена в будущее и может пережить автора. Непрочитанные рукописи находят своего читателя и через много лет и становятся достоянием общества. Не всякая потенциальная коммуникация может осуществиться. Тупиковая коммуникация представляет собой не могущее быть прочитанным послание и исчезает в пламени небытия вместе с рукописью второго тома *Мертвых душ*.

Коммуникация может носить условный характер. Так, сближение или сравнение концептуальных моделей разных мыслителей исследователем или потребителем их творчества предполагает гипотетический диалог текстов не могущий реализоваться в социальной практике коммуникации, но вполне возможный в ее интеллектуальном измерении.

Коммуникация может быть симметричной или асимметричной, предполагая равнозначный или неравнозначный контекст. Интеллектуальная коммуникация совсем не обязательно носит иерархический или поучающий характер. Есть тысяча причин читать те или иные книги, каждая из которых может быть весьма далекой от желания чему-то из них научиться или научиться совсем не тому или не совсем тому, что в них написано. Так в далекие советские времена большой популярностью пользовались книги, посвященные критике современного буржуазного искусства, так как это был практически единственный способ о нем хоть что-то узнать.

Тогда же, в 80-е годы, я получила задание написать «текстовку» для выступления одного комсомольского лидера. Я была совершенно далека от какого бы то ни было идеологического дискурса и комсомольского задора. Поэтому, не зная с чего начать, я заказала в Публичной библиотеке кучу брошюр, изданных комсомольскими комитетами разных уровней, разу-

меется, вовсе не для того, чтобы поднять свой интеллектуальный ценз или постичь какой-либо смысл. Я выписала ключевые слова, прикинула частоту их употребления в ритуальных текстах и расположила на странице примерно в такой же конфигурации и с той же частотой. Затем я заполнила чистые пространства листа различными общими высказываниями, которые содержали бы ключевые слова или служили бы связками между предложениями, содержащими таковые, включила во вступление и заключение цитаты из очередного выступления партийного лидера и получила текст как две капли воды похожий на настоящий, в качестве которого он впоследствии и был использован. В данном случае я исходила не из содержания исходных текстов. Основанием, объединяющим все эти тексты был язык, на котором совершалась коммуникация и на котором я должна была заговорить, чтобы быть принятой в качестве спичрайтера в определенное сообщество. Впоследствии я неоднократно использовала данную методику для написания отчетов, аналитических справок и отзывов на диссертации по темам, для которых содержание не имело большого значения, а смысл заключался в ритуальном употреблении цехового языка.

Подозреваю, что многие книги читаются именно таким образом, – для того, чтобы усвоить ключевые слова и говорить с определенным типом сообщества на одном языке, то есть исключительно в целях коммуникации. В зависимости от того, в какой круг общения собирается вступить читатель, тексты могут носить идеологический, литературный или философский характер. Таким образом, интеллектуальная коммуникация не только передает информацию, но и формирует (или поддерживает) некое интеллектуальное сообщество. В определенном смысле все типы сообществ основаны на разных типах коммуникаций, однако в данном случае нас интересуют лишь интеллектуальные коммуникативные сообщества.

Такие сообщества обычно имеют сетевую структуру, существующую независимо от привязок их членов к определенной системе государства, общества, их национальной, половой и возрастной принадлежности. Содержание коммуникации в данном случае имеет второстепенную роль, более того, слишком высокий уровень оригинальности текстов, пусть это будет даже исключительность и гениальность, используемых в качестве коммуникационных посланий лишь затрудняет коммуникацию, так как делает ее нестандартной. Попробуйте наклеить на конверт вместо марки стодолларовую купюру и опустить в почтовый ящик. Боюсь, что письмо вернется обратно, без купюры, разумеется.

Таким образом, интеллектуальная коммуникация необходима, прежде всего, для формирования и поддержания интеллектуаль-

ного сообщества. Именно этому способствуют циркулирующие внутри нее тексты, имеющие форму переписки, книг и статей, публичных выступлений или же частных разговоров. Этот тип коммуникации формирует общепринятый для данного сообщества язык, тип поведения, систему ценностей, организуя сетевую структуру. Одним из ярких исторических примеров может служить понятие *invisible college* (невидимый колледж), введенное Робертом Бойлем, и обозначавшее неформальную группу ученых, образовавших позже Лондонское Королевское общество. Невидимый колледж был противопоставлен «видимому», или организованным группам ученых, существовавшим при британских университетах. В современный лексикон понятие «невидимого колледжа» как обозначение неформальных и зачастую интернациональных научных сообществ вошло благодаря американскому историку и социологу науки Дереку де Солла Прайсу (Price 1963).

Другой пример – *La République des Lettres* (Республика ученых) – тип виртуального междисциплинарного сообщества интеллектуалов Нового времени, связанного лишь системой коммуникации. Это сообщество не было противопоставлено социализированной системе научных сообществ, а иногда, как это было в XVII-XVIII вв., предвляло или поддерживало существующую систему научных институтов. Иногда бывало и наоборот, когда сам научный институт поддерживал существование виртуального сообщества, как это было, например, с Петербургской академией наук, оплачивавшей корреспонденцию своих сотрудников и тем самым способствовавшей активизации переписки.

В.П. Елизаров (Елизаров 2000), автор обстоятельной статьи, описывающей Республику ученых, прежде всего как коммуникационную систему, и даже обративший внимание на то, что этапы ее развития были детерминированы совершенствованием почтового сервиса, отмечает, что границы пространства, в котором она существует, задаются следующими параметрами: «коммуникационным механизмом», «структурой организации социальных связей», «конфигурацией идентификационных полей» (Елизаров 2000, 104). Елизаров отмечает, что в начале XVII века переписка в силу простоты и доступности использования почты стала частным делом и создала предпосылки для усиления коммуникаций вне силовых линий государственных или коммерческих интересов. Именно это могло сделать центром коммуникационных пересечений фигуру М. Мерсенна (Елизаров 2000, 110), значение которого вне контекста его оживленной корреспонденции с ведущими интеллектуалами его времени неизмеримо меньше.

Мерсенн являлся модератором интеллектуального сетевого сообщества и реализовал множество задач, поддерживающих и стимулирующих общение. Он распространял по Европе научные новости, организовывал

конкурсы, режиссировал дискуссии (Елизаров 2000, 123). Позже подобную роль выполнял Фридрих Мельхиор Гримм, объединявший и организовывавший представителей интеллектуальной и правящей элиты XVIII в. Сетевое сообщество, поддерживавшееся Гриммом, не ставило задачей выработку научного знания. Оно, скорее, формировало атмосферу международного салона, в котором статус определялся интеллектом. Став модератором сообщества просвещенного нобилитета, Гримм значительно повысил и свой социальный статус. Известный исследователь эпохи Просвещения Александр Строев отмечает:

Письма помогли Гримму преуспеть, получить дворянство и разбогатеть. В начале пути его, сына скромного пастора из Регенсбурга, почитали в Париже вестовщиком и шелкопером. Эпистолярный жанр принес ему титул, награды, чины, пенсии и ренты, сделал бароном, послом, действительным статским советником, кавалером ордена Святого Владимира второй степени. (Строев 2004)

Гримм прославился как автор *Литературной корреспонденции* (*Correspondance litteraire, philosophique et critique*) представлявшей из себя рукописную газету рассылаемую им видным европейским правителям (среди которых была и Екатерина II), желавшим быть в курсе литературной и художественной жизни Европы. Кроме того, он вел активную частную переписку, в первую очередь с Екатериной II, став доверенным лицом императрицы и дипломатическую переписку в качестве секретаря миссии, а затем посланника Саксен-Готского двора в Париже и полномочного посланника России в Гамбурге, Бремене и Любеке (Строев 2004).

Международное единство дворянской интеллектуальной элиты поддерживалось сетевыми корреспондентскими структурами, фокусами которой были деятели типа Гримма или Вольтера (кто бы знал этого философа если бы он был только автором *Метафизического трактата* или *Основ философии Ньютона*), но не только ими. Большое значение имели издательские корпорации, объединявшие группу авторов и формировавшие общественное мнение. Наиболее ярким примером является издание знаменитой французской энциклопедии – *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*. В своей знаменитой книге *Великое кошащее побоище и другие эпизоды из истории французской культуры* (Дарнтон 2002) известный американский историк Роберт Дарнтон показывает отчего именно Энциклопедия Дидро и Д'Аламбера так повлияла на мироощущение интеллектуалов XVIII века и стала символом эпохи. Ведь были и другие солидные издания, например, *Dictionnaire de Trévoux* (1704); J.H. Zedler, *Grosses vollstaendiges Universal-Lexicon aller Wissenschaften und Kuenste* [...] (1731-1750).; J.G. Kruenitz, *Oekonomisch-technologische Enzyklopaedie*

(1773-1858), причем последние намного превышали объем французской энциклопедии, составляя соответственно 64 и 242 тома. Наконец, вторая половина XVIII века ознаменовалась появлением *Британской энциклопедии*.

Исследуя историю публикации и распространения *Encyclopédie*, Дарнтон показывает, что это издание никогда не было «просто книгой», которую читают для того, чтобы получить новое знание (Darnton 1979) в обычном смысле этого слова. Дарнтон нашел в Невшателе большой архив Типографического общества (50 000 писем), занимавшегося изданием *Encyclopédie*, и выяснил как эта книга продавалась, кто ее покупал и зачем. Швейцарский городок Невшатель был идеальным местом для издания книг, которые не могли печататься во Франции. Его маргинальное географическое положение вблизи таких стран как Франция и Германия (в XVIII в. он принадлежал Пруссии) давало возможность так называемым типографическим кампаниям (*sociétés typographiques*) заниматься издательским делом более или менее свободно. С XVI века запрещенные во Франции книги печатались здесь. Цензура, монополии парижских книгопродавцев, бюрократический контроль государства заставляли философов публиковать свои работы вот в таких кампаниях (Darnton 1979, 39).

Société typographique de Neuchâtel (STN) не специализировалось на книгах для интеллектуалов, а издавало все, что могло принести доход – книги о путешествиях, по медицине, истории, праву и т.п. Но было очевидно то, что Просвещение может приносить прибыль, и поэтому издательский дом способствовал популяризации философских книг и, в особенности, *Энциклопедии*. Она и была одним из наиболее продаваемых изданий, вокруг которого концентрировались обсуждения контрактов, пиратство и война за рынок. Можно сказать, что производство и продажа *Энциклопедии* носили более капиталистический характер, чем в других случаях, так как прибыль получалась не столько от торговых наценок, сколько от оборота. Этот механизм позже был хорошо описан Э. Золя в романе *Дамское счастье*. Владелец универмага нового типа разоряет своих конкурентов, так как продает товары дешевле. Он получает меньший доход за каждую проданную вещь, но, учитывая быстрый оборот, имеет большую прибыль. То же происходило и с продажей *Энциклопедии* за исключением того немаловажного факта, что быстрый оборот такого специфического товара как *Энциклопедия* способствовал распространению идей Просвещения, а, стало быть, подготавливало новых читателей.

Энциклопедия продавалась во всем мире. Издатели говорили, что примерно 3/4 тиража идет за границу, и хотя, скорее всего, они преувеличивали, география распространения труда французских просветителей была впечатляющей.

Дарнтон обратил внимание на то, что Энциклопедию далеко не всегда приобретали для чтения, а тем более для чтения внимательного: несколько подписчиков были просто неграмотными. Это издание носило не столько информативный, сколько символический характер. Можно сказать, что Энциклопедия материализовала Просвещение, служа его манифестом и памятником одновременно. В Энциклопедии искали не столько информации, сколько философии, «нового мышления».

Французская энциклопедия собрала вокруг себя целое созвездие французских философов и ученых. Кроме Д. Дидро и Д'Аламбера в ее издании приняли участие П. Гольбах, Вольтер, Ж.Ф. Мармонтель, Ж.Ж. Руссо, А. Тюрго, Ш.Л. Монтескье и др. Однако не столько энциклопедические статьи высокого уровня делали Энциклопедию столь привлекательной, сколько общий принцип, положенный в ее основание и сформулированный Дидро в «Проспекте» и «Предварительном рассуждении издателей». Дидро пишет о том, что первым шагом к созданию энциклопедии является составление «генеалогического древа всех наук и всех искусств, которое показывало бы происхождение каждой отрасли наших знаний, их взаимную связь на общем стволе и позволяло бы нам припоминать различные статьи по их названиям» (*Философия в „Энциклопедии“ Дидро и Даламбера 1994, 44*). За основу Дидро берет знаменитую классификацию наук Бэкона, сформулированную им в трактате «О достоинстве и преумножении наук». Бэкон соотносит виды знания с тремя духовными способностями человека: памятью (*memory*) во воображением (*imagination*) и разумом (*reason*). Памяти соответствует история, воображению – поэзия, а разуму – философия, которая понимается Бэконом как наука вообще. Эта схема полностью принимается Дидро, но развивается им в соответствии с его рационалистическими и антиклерикальными установками. Все сферы знания, включая теологию и даже Священное писание, подчиняются у него философии. Просвещенческое древо знания, выращенное Дидро, принципиально отличается от иных, произрастающих, как выразился Дарнтон, в «лесу символов упорядоченного знания» (Дарнтон 2002, 230). Это отличие заключается главным образом в том, что стволом, из которого произрастает густая поросль ветвей и листьев, является философия, в то время как предшествующие классификации сакрализовали само знание, предполагая, что оно носит универсальный, вечный и неизменный характер.

Вряд ли можно усматривать в предложенном подходе лишь антиклерикальный и антирелигиозный пафос противопоставления теологии и философии, хотя секуляризация познавательных принципов была существенной чертой: «новая *Summa* преобразовала познание, отобрав его у духовенства

и передав в руки преданных Просвещению интеллектуалов» (Дарнтон 2002, 245).

Подход просветителей выражает не столько содержательный, сколько методологический подход, так как философия представляла собой прежде всего философский метод, то есть определенный способ универсализации.

Уже в XIX веке французская *Энциклопедия* утратила свое символическое значение и превратилась из орудия познания мира в памятник ушедшей эпохи, в то время как другие, гораздо более скромные, издания становились все более востребованными и актуальными. Одно из них – *Британская энциклопедия* (См. подробнее: Артемьева 2003). Задуманная как национальное и коммерческое издание, она стала международным справочником, одним из наиболее авторитетных в современном мире.

Энциклопедические проекты XVIII века были тесно связаны с породившей их культурой, с особенностями национального просвещения в этих странах. Если *Encyclopédie* является одной из высших точек французского Просвещения, то *Encyclopaedia Britannica* отражала ряд специфических черт эпохи Просвещения в Британии, а если быть более точным – в Шотландии.

В XVIII веке шотландская культура испытывала мощный подъем. Во многом это было спровоцировано унией с Англией 1707 г. и объединением парламентов. Политика стала прерогативой Лондона, в то время как интеллектуалы Эдинбурга смогли сосредоточиться на духовной жизни. Активизировалась работа старейших в Британии шотландских университетов, исследований в области естественных наук, философии и истории. Шотландская интеллигенция, большей частью университетские профессора и юристы, называвшие себя *literati*, объединялась в различные клубы и общества, где обсуждались проблемы будущего Шотландии и новые возможности, открывшиеся в связи с объединением с Англией. Шотландскими мыслителями разрабатывался новый тип идентичности – идеология *Britishness*. Шотландия чувствовала себя не провинцией могущественной империи, но ее необходимым элементом – Северной Британией.

Издание *Британской Энциклопедии* было инициативой шотландских ученых и издателей, причем инициативой частной, не инспирированной никакими официальными организациями. Оно начало осуществляться в конце 60 гг. в Эдинбурге, родном городе издателей, которыми были гравер Эндрю Белл (Bell) (1726-1809) и печатник Колин Макфаркар (Macfarquhar) (1745-1793). Издатели были воодушевлены примерами словаря П. Бейля и французской *Энциклопедии*. В качестве редактора был приглашен Уильям Смелли (Smellie) (1740-1795), также уроженец Эдинбурга.

В отличие от французской *Энциклопедии*, *Британника* отличалась религиозной терпимостью и была нацелена не столько на ниспровержение старого и провозглашение нового знания, сколько на спокойное изложение устоявшихся положений. Впрочем, в Шотландии интеллектуалы и никогда не противопоставлялись служителям церкви, а последние играли самую активную роль в реализации просветительских идей и идеалов. Так, например, видным религиозным деятелем Пресвитерианской церкви был известный историк, ректор Эдинбургского университета У. Робертсон (1721-1793).

Британская энциклопедия имела явно выраженный национальный характер, что видно даже на примере философских статей. В них использовались сочинения преимущественно британских авторов Ф. Бэкона, Д. Локка, И. Ньютона, Д. Бальфура, У. Дерема, из «галльских» (*gallic*) было сделано исключение лишь для Бюффона, Вольтера и некоторых текстов французской *Энциклопедии*. Статьи по «электрицизму» были основаны на работах Б. Франклина.

За несколько лет своего существования *Британника* сильно изменилась. Из компилятивного трехтомника она превратилась в солидное многотомное издание, знакомящее с передовыми достижениями науки и техники. Направление ее эволюции дает возможность проследить эпистемологические установки и ценностные доминанты энциклопедизма как социального феномена, его связь с национально-культурными реалиями.

Сравнивая великие энциклопедические проекты эпохи, можно заметить их особенности и принципиальные различия. Французская *Энциклопедия* стремилась заново осветить и описать все возможные направления и проявления «наук, искусств и ремесел», оставшись историческим памятником великой, но уходящей эпохи. *Британская энциклопедия*, задумывавшаяся эдинбургскими издателями как компилятивное и коммерческое издание, стала международным справочником, одним из наиболее авторитетных в современном мире. Она начиналась скромно, но постепенно завоевала стабильно-лидирующее положение в мировой науке. *Британника* стремилась не к оригинальности, но к фундаментальности. Это во многом определило ее успех.

В России аналогичным примером может служить деятельность издательского дома Н.И. Новикова, сыгравшего значительную роль в формировании идеологии российского Просвещения. Этот издатель выпустил около десяти с половиной сотен названий книг, в полтора раза больше, чем было выпущено за всю первую четверть XVIII века. Он популяризовал произведения отечественной и западной литературы, науки и философии, выпускал источники по русской истории, издавал журналы (в том числе первый детский журнал в России *Детское чтение для вкуса и разума*,

первый в России журнал мод *Модное ежемесячное издание или Библиотека для дамского туалета*). Им был осуществлен масштабный проект исторических публикаций (*Древняя российская вивлиофика*), а также реализован ряд филантропических мероприятий, одним из средств реализации которых было «Дружеское ученое общество». В.О. Ключевский писал о нем:

Н.И. Новиков собственно не писатель, не ученый, ни даже особенно образованный человек в духе своего времени; по крайней мере сам он не признавал себя ни тем ни другим, ни этим, хотя он писал, даже хорошо писал и издал много ценного научного материала и своею деятельностью много лет привлекал к себе сочувственное и почтительное внимание всего образованного русского общества. Настоящим своим делом он считал издательство; на типографию и книжную лавку положил он лучшие силы своего ума и сердца. Типография, книжная лавка – это не просвещение, а только его орудия. Но именно как издатель и книгопродавец, Новиков сослужил русскому просвещению большую службу, своеобразную и неповторенную... повел свое дело так, что в его лице русский издатель и книгопродавец стал общественною, народно-просветительною силой [...] (Ключевский 1913, 249-250)

Просветительская деятельность Н.И. Новикова была неотделима от его масонской активности. В российском масонстве XVIII в. мы также видим еще один сетевой срез, позволяющий анализировать систему интеллектуальной коммуникации в России. Именно в той среде распространяются идеи неоплатонизма и мистицизма, с одной стороны, а с другой, – социального утопизма.

Иные типы сообществ представляют члены ученых сообществ или академических институтов. Помимо генетической общности структур и дисциплинарного соответствия европейских университетов и характерного для них поддержания определенной однородности, начиная от броуновского движения студентов и профессуры в средневековых университетах, кончая Болонской декларацией с ее «академической мобильностью» и соотносимостью учебных программ, для них характерна однородность понятийных структур и общность языка, доходящая в эпоху господства школьной латыни до полного академического единства.

Рискну высказать еретическое мнение, предположив, что академическая среда консервативна по своей природе и не способствует, а скорее тормозит развитие науки, так как поощряет не свободные и независимые научные исследования, а соответствие (обще)принятым (или утвержденным государством в лице соответствующих министерств) программам или методикам. Академическая наука квантуется по кафедрам и учебным курсам, в то время, как реальное движение мысли пребывает в пространстве

научного направления и междисциплинарного поиска. Именно поэтому в университетской среде недостаточно продуцировать новый текст, пусть даже и гениальный, необходимы определенные механизмы, присваивающие ему статус академически ценного. Этот механизм может иметь характер личных связей, быть опосредованным академической конкуренцией и поддержкой «своих» партнеров по производству научного капитала, как особого рода *символического капитала*, в том смысле, в котором об этом пишет Пьер Бурдьё (Бурдьё 2005). Это верно не только для естественной науки с ее коллективным производством знания, обусловленным необходимостью работать группами с распределенными функциями, но и для гуманитарного знания, в частности философского, где также важны сетевые структуры (интеллектуальные сети, по выражению Р. Коллинза (Коллинз 2002)) и личные, даже семейные взаимоотношения.

Современное видение историко-философского процесса выделяет коммуникационные связи философов и обстоятельства их личной жизни как важный фактор позиционирования их теоретических программ. (Коллинз 2002). Это касается даже классических представителей немецкого идеализма. Как отмечает Р. Коллинз:

История философии есть в значительной степени история групп. Ничего абстрактного здесь не имеется в виду – ничего помимо групп друзей, партнеров по обсуждениям, тесных кружков, часто имеющих характерные черты социальных движений. Возьмите подъем немецкого идеализма, от Канта до Гегеля и Шопенгауэра. Первое, что должно потрясти нас, – это даты: все главные работы располагаются между 1781 («Критика чистого разума» Канта) и 1819 г. («Мир как воля и представление» Шопенгауэра) – 38 лет, то есть примерно длительность одного поколения. Есть и социальное ядро – это Фихте, Шеллинг и Гегель, которые некогда жили вместе в одном доме. Вначале Фихте берет на себя инициативу, вдохновляя остальных на общение, когда они были молодыми студентами Тюбингена в 1790-х гг.; затем благодаря его усилиям Йена превращается в философский центр, где возникает течение, вскоре ставшее знаменитым; затем в бурные 1799-1800 гг. Фихте перебирается в Дрезден, чтобы посещать романтический кружок братьев Шлегелей [...] Позже Фихте направляется в Берлин, вступая в союз со Шлейермахером (также из круга романтиков) и с Гумбольдтом, чтобы основать университет нового типа; сюда в конце концов приезжает Гегель, основывает свою школу, и там же Шопенгауэр читает свои лекции в бесплодном соперничестве с ним. (Коллинз 2002, 47)

Фихте становится, как это называет Р. Коллинз, организационным лидером. Он объединяет интеллектуальные группы, направляет их, хотя

не обязательно подменяет интеллектуального лидера (например, Канта) собой и не конкурирует с ним. С другой стороны, без его активности интеллектуальный лидер не смог бы проявиться и получить известность, а следовательно, оказать влияние на горизонтальную (современники) и вертикальную (последователи) сетевые структуры. Коллинз отмечает:

Дело не в том, чтобы превознести Фихте; у него своя роль в структуре, типичная роль организационного лидера. Движение от группы к группе, нахождение организационных ресурсов и последующее движение к установлению центров всегда типично для людей в такой структурной позиции. Организационный лидер не обязательно является интеллектуальным лидером. Теоретически успешна та группа, в которой присутствуют оба. Это позволяет нам понять роль Канта, который является интеллектуальным родоначальником идеализма, хотя в то же время социально он был несколько отстранен, будучи притом намного старше остальных. (Коллинз 2002, 49)

Таким образом, Фихте «сделал» Канта великим философом. Это означает, что именно он активизировал социальное движение внутри интеллектуального сообщества.

Подход с точки зрения анализа интеллектуальной коммуникации становится особенно важным, когда речь идет о неакадемических типах философствования, предполагающих отсутствие принятых в этом сообществе понятийных норм и «трактатных» традиций оформления текстов. Особая потребность в таком подходе возникает, когда объектом анализа становится общество с нестандартными академическими коммуникационными структурами, например, Россия эпохи Просвещения. Парадоксальны характеристики этой эпохи, получившей название «философского века». Ее представители не упоминаются в представительных «историях философии», и даже отечественные исследователи характеризуют ее исключительно как эпоху усвоения западноевропейских философских влияний. Теоретические взгляды ее мыслителей обычно не удостоиваются не только сколь бы то ни было тщательного анализа, но даже и внимательного прочтения. Отказ от теории и влияний, носящей в данном контексте и явно негативную коннотацию, и использование теории интеллектуальной коммуникации позволили бы сделать исследование данной эпохи более продуктивным. Интеллектуальная элита в данном сообществе представлена главным образом представителями просвещенного нобилитета, а интеллектуальные контакты этого слоя часто пребывали в социально-политическом контексте их деятельности, нося порой подчеркнуто персонологический характер.

Работая с наследием малоизвестных в контексте мировой истории идей российских мыслителей эпохи Просвещения – с А.Т. Болотовым, И.Д. Ертовым, А.М. Белосельским-Белозерским, М.М. Щербатовым, И.П. Елагиным и включая в этот список таких персонажей как И.И. Шувалов и Екатерина II., необходимо исследовать результаты их творчества в контексте личных связей. Иногда эти связи, как, например, Петра I с Лейбницем и Хр. Вольфом; А. Кантемира с Монтескье; И.И. Шувалова с Вольтером, Руссо, Рейналем, Дидро; Екатерины II с Вольтером, Д. Дидро, Ф.-М. Гриммом; Е.Р. Дашковой с Дидро; Д.А. Голицына с Гельвецием, Дидро, Вольтером; Г.Г. Орлова с Руссо и т.п., как бы и не нуждаются в доказательстве значимости, хотя они могли носить непринципиальный и частный характер. Тем не менее для понимания атмосферы эпохи, иерархии интеллектуальных ценностей, мировоззренческих установок, философских предпочтений и т.п. чрезвычайно важен анализ системы коммуникационных контактов. Можно назвать это микроисторией философии, по аналогии с известным методологическим позиционированием важности микроистории, блестяще продемонстрированным в работах К. Гинзбурга (Гинзбург 2000). Для неакадемической культуры важны также интертекстуальные взаимодействия, коммуникационные поля, когда в столкновение приходят не тексты, а контексты и философские идеи могут вычитываться не из специальных трактатов, а из стихов или романов. Как и в эпоху постмодернизма, тексты могли быть неотделимы от человеческой судьбы и непонятны без интеллектуальной биографии автора. Это делает плодотворным применение метода нового историзма, определяемого А. Эткиндым в статье, вызвавшей большую дискуссию на страницах журнала *НЛО*, как «история не событий, но людей и текстов в их отношении друг к другу» (Эткинды 2001, 4). Его методология сочетает интертекстуальный анализ, дискурсивный анализ, размыкающий границы жанра, и биографический анализ (там же). Применительно к эпохе Просвещения можно было бы назвать такой подход новым дивизмизмом (Артемьева 2005), предполагающим ряд специфических приемов для анализа просвещенческих моделей философствования. Это:

- междисциплинарный характер исследования, предполагающий сопоставление различных областей культуры и, соответственно, привлечение исследовательских методик из разных гуманитарных областей;
- компаративный характер исследования, учитывающий интенсификацию движения идей и использование чужого опыта как необходимый компонент формирования собственной идентичности;
- иерархически-приоритетный характер исследования, когда в первую очередь изучаются доминирующие культуропорождающие

факторы. Применительно к России это дворянская культура, переживавшая в ту эпоху свой «золотой век»;

- персонологическая направленность исследования, выявляющая мировоззрение ключевых фигур эпохи.

История философии как сфера интеллектуального самовыражения требует особой квалификации. Она требует исторической достоверности и умозрительного отстранения. Возможно, исследование ее как системы интеллектуальных коммуникаций позволит несколько уравновесить эти крайности.

Л и т е р а т у р а

- Артемьева Т.В. 2003. «Науки о человеке в первых изданиях Британской энциклопедии», *Человек*, 6, 70-85.
- 2005. *От славного прошлого к светлому будущему. Философия истории и утопия в России эпохи Просвещения*, СПб.
- Дарнтон Р. 2002. *Великое кошачье побоище и другие эпизоды из истории французской культуры*, М.
- Гинзбург К. 2000. *Сыр и черви. Картина мира одного мельника, жившего в XVI веке*, М.
- Елизаров В.П. 2000. «Республика ученых»: социальное пространство 'невидимого сообщества', Ю.Л. Качанов, А.Т. Бикбов (ред.), *Пространство и время в современной социологической теории*, М., 104.
- Ключевский В.О. 1913. «Воспоминание о Н.И. Новикове и его времени», *Очерки и речи*, М., 249-283.
- Коллинз Р. 2002. *Социология философий: Глобальная теория интеллектуального изменения*, Новосибирск.
- Луман Н. 2005. *Медиа коммуникации*, М.
2001. *Новая философская энциклопедия*, т. II, М.
- Строев, А. 2004. «Моя чернильница меня убьет»: эпистолярные досуги Фридриха Мельхиора Гримма», *НЛО*, 69 (электронный ресурс).
1994. В.М. Богуславский (ред.), *Философия в «Энциклопедии» Дидро и Даламбера*, М.
- Эткинд А.М. 2001. «Новый историзм, русская версия», *НЛО*, 47, 7-40.
- Darnton R. 1979. *The Business of Enlightenment. A Publishing History of the Encyclopédie 1775-1800*, Cambridge, London.
- De Solla Price D.J. 1963. *Little Science, Big Science*, N. Y.

Dmitri Zakharine

**МЕЖДУ НУЖНИКОМ И ВАТЕРОМ,
МЕЖДУ ВАННОЙ И РЕАКЦИЕЙ ВАССЕРМАНА.
ВОСТОК И ЗАПАД ЕВРОПЫ У ИСТОКОВ ГИГИЕНИЧЕСКИХ
ПРОТИВОСТОЯНИЙ¹**

Гигиена обеспечивает выживание человека в окружающей среде. Создает ли также общество условия для преемственности и заимствования гигиенических стереотипов? Каково их допустимое и необходимое число? И каковы способы ориентации в туннеле, в котором петляет логика наивного гигиенического опыта: «Помыться в своей ванне? Или пойти в общую баню? Или в бане можно подцепить триппер? А сифилис можно? А может, лучше не думать об этом?» Представления о грязи, о заразе и об информационном мусоре,² как показывает повседневный опыт, постоянно вступают друг с другом в сложные, конфликтные взаимодействия. Являются ли эти взаимодействия случайными? Или каждое из них имеет свою историю и определенный символический потенциал в коллективных представлениях нации и в программах национальной идентичности? Могут ли условные линии, разделяющие ритуальное омовение, гигиеническое обеззараживание и очищение перегруженной памяти, проходить рядом с границами цивилизаций? И, если могут, то является ли Россия правилом или исключением в системе западно-европейских норм чистоты? Если нет возможности ответить на все вопросы обстоятельно, стоит все же провести некоторые примарные различия, касающиеся онтологии нечистот.

I. Антропология грязи

Разные главы настоящей статьи объединены одной исходной посылкой. Она состоит в том, что между представлениями общества о грязи, заразе и пороке существует «допонятийная» близость, которая результирует из наложения биологического рефлекса и культурного кода. Инстинкт очищения, существующий у рыб и насекомых, уже у приматов перерастает в

¹ Настоящая статья написана под влиянием работы И.П. Смирнова *Социософия революции*, СПб, 2004.

² Или *intellectual rubbish*, как определил предмет Рассел.

инструмент социализации. Обезьяны кропотливо вычесывают друг друга мех на спине даже тогда, когда на нем не видно паразитов. Негигиеническая цель такого вычесывания состоит в утолении «сенсорного голода» путем «поглаживания».³ Приметным чавканьем шимпанзе (и реже гориллы) подзывают сородичей, предлагая «интимное» общение под вывеской гигиенических услуг.⁴

Практикой, связанной с «удалением паразитов, которых нет», видимо, отмечен переход биологического рефлекса очищения в символическое измерение. За условной гранью, разделяющей человека и животное, грязь обретает двойную – материальную и идеальную – реальность. Она существует, парафразируя Сартра, и как «привязчивая» материя (*le gluant*), и как навязчивый отвратительный образ (*le visqueux*).⁵ В акте очищения вытеснению подвергаются и вредная материя, и связанное с ней представление. Как и всякое действие отрицания, очищение усиливает экзистенциальное присутствие того, что отрицается. Если грязь удаляют, значит она есть. И если бы ее не было, ее следовало было бы выдумать.

Пытаясь адекватно отразить двойную природу грязи, современная социо-культурная антропология вынуждена совершать «челночные» движения, следуя от идеи аномального отношения к идее аномального качества и обратно. В первом случае грязь понимается, наиболее обще, как когнитивное «нарушение», во втором – как отторгаемая телом материя. Преимущество первого определения – в его соответствии «рамочной» структуре ассоциативного мышления.⁶ Грязь – это сбой установленной ассоциативной рамки, которая является частью классифицирующего человеческого мышления. Недостаток определения грязи как отношения, в том, что такое определение допускает бесконечные понятийные расширения.⁷ Если грязь есть везде, где есть система (*where there is dirt, there is sys-*

³ Англ. «сенсорный голод» – *sensory deprivation*. «Поглаживание» – *stroking*. Ср. более широкое употребление термина в психологии. Berne (1964): «Иногда ребенка действительно поглаживают, обнимают или похлопывают [...] все эти способы общения имеют свои аналоги в разговорной речи [...] Расширив значение этого термина, мы будем называть «поглаживанием» любой акт, предполагающий признание присутствия другого человека [...]» (Берн 1992, 10).

⁴ Ср. Goodall 1971, 88-91.

⁵ Sartre 1943, цит. по: Sartre 1985, 439ff.

⁶ Если в науке существует «впервые», то можно считать, что понятие «рамки», или «фрэйма» (engl. «frame») было впервые введено в социологию основателями школы Пало Альто (Bateson 1955/1972). Существуют другие близкие по значению понятия: «structures of expectation», «scripts» etc. В социальной психологии и когнитивной лингвистике теория «рамки» разрабатывалась Эриком Берном (рус. *Игры в которые играют люди*, 1964), Эрвингом Гоффманом (рус. *Рамочный анализ*, 1974), Деборой Таннен (рус. *Рамки в дискурсе*, 1993) и т.д. (Berne 1964; Goffman 1974; Tannen 1993).

⁷ В своем классическом определении грязи Мэри Даглас следует сентенции Честерфилда: «грязь – это вещь не на своем месте». Ср. Даглас: «В ботинках нет ничего грязного, грязь – это если ставить их на обеденный стол» (ориг.: «Dirt then, is never a unique, isolated event. Where there is dirt there is system. Dirt is the by-product of a systematic order-

tem), то любое нарушение в системе культурных кодов есть грязь: неприятные запахи, резкие звуки, непривычные блюда, маленькие и большие грехи, чуждые обычаи и чужие боги.

Второе – субстанциональное – определение грязи имеет так же, как и первое, независимое социо-культурное и антропологическое обоснование. Во-первых, оно соответствует логике культурной авторефлексии, в которой тело выступает моделью самоописания общества, а отбросы общества соотносятся с отбросами тела.⁸ Во-вторых, ассоциация грязи с испражнениями подкрепляется данными филогенеза. Нет сомнения в том, что отрицательное отношение человека к некоторым видам выделений было выработано уже предками *homo sapiens* в процессе эволюции. Непосредственный момент отторжения фекалий фиксируется сенсорным аппаратом человека как факт «рождения» грязи. Шлакообразные продукты пищеварения становятся нечистотами именно тогда, когда выходят за пределы прямой кишки. Газообразные продукты превращаются в «газы», когда вырываются из кишечника. Стоит спустить собственную слюну в стакан, – и ее путь обратно в рот окажется проблематичным.

Слабость субстанционального определения грязи – в условности границы телесного.⁹ Различия в восприятии столь разных продуктов тела, как слюна, моча, кал, слезы, новорожденные дети или материнское молоко, обусловлены меняющимися социальными кодами.¹⁰ Порог терпимости,

ing and classification of matter, in so far as ordering involves rejecting inappropriate elements: Shoes are not dirty in themselves, but it is dirty to place them on the dining-table» (Douglas 1966, 35).

⁸ Характерно, что старинные обозначения грязи в самых разных языках включают идею отторжения («ис-пражнения»), отчуждения (ср. «от-бросы», «от-ходы») или отрицания («не-чистоты»). Ср. также близкие по значению лат. «de-fluxus», «decessio», нем. «Unrat», «Ab-fall», фр. «dé-chet» etc. Ср. Grimm-Wörterbuch: UNRAT... «ahd. «unrat» Un-Rat. Rat – «Mittel die zum Lebensunterhalt notwendig sind [...] ABFALL, m. defluxus, discessio, das niederfallen oder gefallensein, des blattes vom baume, des wassers vom felsен, der späне vom hobel, der spreu vom korn».

⁹ Противопоставив субстанциональное (*res extensa*) и мыслящее тело (*res cogitans*), Декарт не отвел никакого места допонятийному восприятию пограничных элементов, то есть телесных отходов, которые могут обозначаться как стилистически нейтральным («выделение»), так и стилистически сниженным понятием («испражнение»). Референциальный статус обоих понятий варьируется в зависимости от ситуации и культурного ландшафта.

¹⁰ Сенсорный аппарат человека по-разному воспринимает выделения различных видов: прозрачные (слезы) и непрозрачные (менструальная кровь), имеющие запах (гниль) и не имеющие такового (слюна) и т.д. Ср. «This social malleability is apparent even when we examine the hard-core rubbish of body products. We can draw up a list of body products and then distinguish between those that are rubbish and those are not. The rubbish items would include excrement, urine, finger and toe-nail clippings, pus, menstrual blood, scabs and so on [...] The non-rubbish items would include milk, tears, babies [...] and sometimes, sperm. If rubbishness were self-evident and derived from the intrinsic physical properties of objects then this division of body products into rubbish and non-rubbish items would be fixed and unchangeable. Yet, in recent years, some body products have crossed from one

связанный с восприятием кала, в большинстве культур ниже порога терпимости, связанного с восприятием мочи. Культурно варьируемой является также семантика спермы, слюны, менструальной крови и пр.¹¹ Выделения собственного тела воспринимаются сенсорным аппаратом человека иначе, чем выделения чужого.

Из сказанного очевидно, что граница определения телесной, а вместе с тем и всякой материальной грязи подвижна. Субстанции, связанные с органами выделения, имеют амбивалентный статус в большинстве культур. Их однозначное соотнесение с «грязью» было бы явной натяжкой. Не имея строгой области определения, идея грязи обретает осязаемые контуры только в контексте формулируемых коллективом правил очищения. В самом общем виде их можно представить себе как правила отрицания, хотя возможны контексты-исключения, в которых грязь, наоборот, подвергается сакрализации или игнорируется.¹² Коллективные правила негации, связанные с грязью и ее ментальными (напр. языковыми) коррелатами, лежат в основе коллективных очистительных ритуалов, к которым относятся, кроме очищения тела, напр., практики речевого пуризма.

II. Антропология очищения

Принципиальное отличие коллективного очистительного акта от индивидуального состоит в ориентированности первого на определенный – рефлексивный – тип человеческого восприятия. Под рефлексией подразумевается способность сенсомоторных систем по-разному реагировать на положения, в которых участник ситуации: 1) не только наблюдает, 2) но и осознает, что наблюдаем другими, и при этом 3) изменяет свое поведение так, чтобы передать наблюдающему определенное представление о самом себе. Рефлексия вырабатывается в процессе онтогенеза: маленький ребенок еще «не знает», что, закрыв глаза, он остается в поле зрения взрослых или что произносить вслух обозначения испражнений «стыдно».¹³ Чувство стыда служит иллюстрацией того, сколь последовательно взгляд другого

side to the other. Phlegm is now clearly seen as rubbish but, until quite recently, it had a noble connotation» (Thompson 1979, 11).

¹¹ Пот, обладавший нейтральным ценностным статусом в индустриальную эпоху, утратил его в постиндустриальную эпоху, когда ассоциация труда с работой мускулов потеряла свою актуальность: «In 1940 Churchill could rally the Dunkirk spirit with offers of 'blood, toil, tears and sweat'. Today sweat is firmly in the rubbish category helped on its way by the deodorant explosion» (Thompson 1979, 11).

¹² Юродивые отвечают исключениям первого, беспризорники – исключению второго типа.

¹³ Cp. Loenhoff 2001, 170ff.

или, шире, взгляд общества преломляется в индивидуальном сознании.¹⁴ Ситуации, в которых имеет место стыд, как показатель высокого уровня преломления «чужого» взгляда, культурно кодированы, и при этом – кодированы избирательно.¹⁵ Ребенок до четырех лет обычно не стыдится испражняться в присутствии родителей, взрослый – в присутствии канарейки или рыбок в аквариуме.

Наиболее высокий уровень рефлексии и избирательности связан, характерным образом, с ситуациями телесного очищения, при котором грязь становится объектом постороннего наблюдения.¹⁶ Одновременно обоюдность наблюдения может снимать чувство стыда. Эффект преломления постороннего взгляда в этом случае оказывается нейтрализован вторичной рефлексией, то есть преломлением чужого взгляда на себя в своем взгляде на другого. Сознание того, что наблюдаемый равен наблюдающему в отношении наблюдаемого («грязи») обеспечивает сенсомоторной системе определенный уровень стабильности и автоконтроля. В коллективном избавлении от грязи и от стыда за грязь состоит символический смысл разнообразных очистительных ритуалов, нацеленных на нейтрализацию социальных различий и создание идеальной общности (*communio*). К таким ритуалам относятся, напр., ритуал *арти* у индийских шиваитов, ритуал омовения ног у христиан, а также банный ритуал, распространенный с древних времен у германцев, финно-угров и славян.

В отличие от коллективных, индивидуальные гигиенические практики исключают ситуацию двустороннего рефлексивного восприятия. Преемственность индивидуальной гигиены осуществляется поэтому не методом синхронного копирования чужого поведения, но методом освоения коллективной культурной памяти. Ее перевод в сферу индивидуального практического опыта не совершается автоматически, но становится возможен благодаря работе функциональной памяти, обладающей необходимой чувствительностью лишь на ступени ранней социализации. Таким образом, обучение правилам индивидуальной гигиены требует от общества разделения ролей контролирующего и контролируемого, взрослого и ребенка, а также придания детству особого социального статуса, узаконивающего

¹⁴ Переживание стыда, по Шелеру, отличает животное от человека, который способен рефлексировать нечистоту как несоответствие идеальному божественному образу (Scheler 1933/1957, 69ff.).

¹⁵ Ср. психо-социальную интерпретацию стыда: Simmel 1901, 140-150, Lewis 1993, Wurmser 1998, Seidler 1995 etc.

¹⁶ Неспособность управлять своим телом связана (особенно в пожилом возрасте) с прогрессирующим чувством стыда, ср.: «Insbesondere die Ausscheidungsfunktionen, also Urinieren und Defäkieren, provozieren Schamerlebnisse – vor allem dann, wenn sie anderen sichtbar werden» (Lietzmann 2003, 13ff).

«дрессуру» как метод воспитания.¹⁷ Под видом «раннего детского воспитания» общество обеспечивает легитимность целому комплексу мер, формально с трудом отличимых от приручения домашних животных. К таким мерам относится приучение детей к пеленкам (*swaddling*), мочеудержанию (*bladder training*), к горшку (*toilet training*) и т.д.¹⁸

Историческая антропология неоднократно высказывала предположение, согласно которым переход от коллективного к индивидуальному очищению был обусловлен сменой всей парадигмы религиозно-этических установок Нового времени. Однако логика такого перехода до сих пор обосновывалась лишь на уровне противопоставления ведущих конфессий западного христианства. Начиная с позднего Средневековья понятие греха, по замечанию Даглас, включало различие «внутреннего» и «внешнего» факторов загрязнения. Грех соотносился с физической нечистотой еще тогда, когда прокаженных, как нечистых, не допускали к алтарю во время Причастия.¹⁹ В контексте протестантизма телесное очищение утратило ассоциативную связь с чистотой духа. Оставляя человека наедине с неискоренимым злом, ранние протестантские учения, как показал Макс Вебер, настаивали на том, что Бог помогает тому, кто помогает себе сам (*dass Gott dem hilft, der sich selbst hilft*).²⁰ Скорбное пристанище, в котором человек Нового времени оставался один на один с нечистотами, стало все плотнее отгораживаться деревянными досками от внешнего мира. Задолго до изобретения душа место очищения в контексте западно-христианских гигиенических практик приняло облик, близкий к облику современной душевой, место для испражнения – облик, близкий к облику современного сплавного туалета. Переход от коллективного к индивидуальному очищению кажется, с одной стороны, общим явлением в контексте распространения западного образа жизни за пределы Старого и Нового Света. С другой стороны, тезис о «естественном» подравнивании разнородных культурных практик под западно-христианский стандарт не может нестораживать. Позволительно спросить себя, не является ли глобализация индивидуальной гигиены таким же мифом, как представление об универсальности политического «парламентаризма».

¹⁷ Заблуждаясь в деталях и периодизации представленной им «психогенетической» истории, Де Моз, очевидно, прав, в том, что «открытие» детства связано с переосмыслением дрессуры как педагогической добродетели (DeMause 1977).

¹⁸ О меняющихся традициях, связанных с приучением детей к горшку см. Liebermann 1972, 188-199.

¹⁹ «[...] Sin was to be regarded as a matter of the will and not of external circumstance [...] The Evangelical movement has left us with a tendency to suppose that any ritual is empty form» (Douglas 1966, 61).

²⁰ Weber 1965, Bd. 1, 131ff.

III. Общество и коллективное очищение в России

Отмечая социальную и конфессиональную обусловленность гигиенических стереотипов, важно отметить особую роль коллективного очищения в контексте религиозной и политической истории России. До Новейшего времени русский банный обычай почти не изменил своей первоначальной структуры. Визуальный и тактильный контакт между участниками омовения входит в ряд его конститутивных признаков.²¹ Банный ритуал задуман так, что «опахивание», «поглаживание», «потряхиванье», «постегиванье» тела веником, образующие основу очищения, не дают нужного эффекта «распаривания» без помощи третьих лиц. От соблазна индивидуального пользования парной в традиционной России предохраняло суеверие, по которому дух-баннык нападает на того, кто замывает баню один после третьего пара.²² Мытье, паренье и обмывание чистой водой в Древней Руси служили основой большинства «переходных ритуалов» (*rites de passage*), связанных с изменением социального статуса. Помолвки, свадьбы,²³ повивальные обряды,²⁴ как и ритуалы поминания усопших,²⁵ в дореволюционной России или отправлялись в мыльне, или включали телесное очищение в состав главных обрядовых действий. Связь между гигиеническими практиками и религиозными таинствами утверждалась русской православной церковью. Покаянная дисциплина, например, запрещала мыться перед причащением и после него, а чернецу – мыться великим постом.²⁶

Роль банного ритуала в становлении традиций русской государственности заслуживает специального рассмотрения. На дореволюционном, советском и постсоветском отрезках своей истории русское общество выбирало разные модели самоописания, определяя себя то как православное и самодержавное, то как атеистическое и социалистическое, то как рыночное и демократическое общество. Государство и церковь, светская и религиозная власть могли быть институционально соединены и разделены. Однако

²¹ Ср.: «Париться можно одному моющемуся, но гораздо удобнее, приятнее, надежнее при помощи другого человека» (Липинская 2004, 188).

²² См. Липинская 2004, 154ff.

²³ В вологодском свадебном обряде мытье в бане невесты означает ее совокупление с духом бани, банником, которому девушка отдает свою девственность. См. Плесовский 1968, 136-137; Кагаров 1929, 171-173.

²⁴ Во время принятия родов тверские повитухи берут по камешку от камней из трех бань и стучат ими, отгоняя нечистых духов, а позже обрызгивают рожающую «святой» банной водой. См. Лебедев 1863, 183.

²⁵ Накануне родительского дня в пермской новгородской губерниях до конца 19-го в. протапливали бани специально для умерших. См. подробнейшие исторические анализы банных ритуалов на Руси: Vahros 1966, Липинская 2004, Рубинов 2006 etc: «Изучение традиции пользования баней в обрядовых и ритуальных действиях открывает путь к пониманию «чистого» и «нечистого» в народных представлениях не только в физиологическом смысле» (Липинская 2004, 11).

²⁶ Смирнов 1914, 466.

банный ритуал на протяжении веков не только сохранил определенную устойчивость формы, но и не утратил своей сакральной семантики в структурах русской государственной власти.

Сложившись в недрах семейно-родового уклада, русский банный ритуал связывает парящихся узамы изначально заданной (примордиальной) общности. Формула «дышать одним паром» утверждает ценность допознательного телесного опыта, условием передачи которого выступает ситуация присутствия. Уже в эпоху становления Московского царства фактор присутствия решающим образом влиял на принятие государственных решений, причем физическая «близость» выступала в конкуренции с критерием должностного соответствия. При великокняжеском дворе имела и особая категория т.н. «ближних» людей, состав которых пополнялся в основном из тех, кто имел доступ к телу великого князя и особенно прислуживал во время банного очищения.²⁷ Накануне свадьбы Великого князя Московского (1526 г.) Василия и Елены Глинской церемониал в деталях определял, кому «мыльню топить и быти у мыльне», «в мыльне мыться с великим князем», а также кому «с платьем белым и с поясы к мыльне ийти», «а у мыльне платье имати и великому князю подавати».²⁸ Путь восхождения боярина Годунова начался именно с прислуживания в бане царю Ивану IV Грозному (1572-1573 гг.).²⁹

Отказ государя от участия в коллективном акте очищения служил основанием для десакрализации его персоны. Характерна передаваемая разными источниками история Лжедмитрия, который, следуя польским обычаям, не ходил в баню, за что был признан «нерусским» и убит. На площади

²⁷ От западно-европейского института придворных фаворитов российские «ближние» люди отличались тем, что могли не иметь должностей и титулов. Успех их продвижения определялся исключительно фактором ближнего взаимодействия. Ср. Комментарий Забелина: «Когда [...] товарищи детских игр государя достигали совершенного возраста и оставались в прежних должностях, они составляли особый служебный разряд, под именем комнатных, или ближних людей, и находились почти неотлучно при особе государя. После долгой службы государь жаловал их обыкновенно, детей больших бояр – в бояре, а иных меньших родов, в окольничие, которые и назывались также комнатными, или ближними, потому что пожалованы были от близости, из комнатны» (Забелин 1915/2000, ч.2, 47).

²⁸ В 1526 г. в связи с венчанием Великого Князя Василия и Елены Глинской в бане, где мылся московский князь, присутствовало 11 человек: двое топили печь, четверо носили воду и мыли жениха, пятеро были гости, из которых один участвовал в подогреве воды: «А мыльню топить и быти в мыльне: Андрею Квашнину, да Казарину Бурукову, князю Ивану Овчине, князю Феодорову сыну Теплевеву. А у воды быти Феодору Кокошкину, Матвею Буруну да с ним двум подъячим. А в мыльне мыться с великим князем: князю Ивану Немову, князю Михаилу Кубенскому, Казарину Бурукову». Ср. также далее: «А с платьем белым и с поясы к мыльне ийти Феодору Кучецкому; а у мыльне платье имати у Федора и великому князю подавати, князю Петру Репнину, Борису Щекину и Дмитрию Курлятеву» (Сахаров 1837, 37; Vahros 1966, 111).

²⁹ Примерно через год после банного «посвящения» на свадьбе Ивана с Анной Васильчиковой Годунов присутствовал в мыльне уже как дружка царя. Еще через два года он через сестру Ирину породнился с царской фамилией.

люди, по словам очевидцев, говорили, что самозванец «ходит в церковь нечистый», «ни однажды не мылся в бане [...]»; что он без сомнения еретик, и не крови Царской». ³⁰ Располагая эксклюзивной информацией о телах властных особ, «ближние» люди выступали гарантами законной преемственности власти. Коллективный очистительный акт при этом играл роль легитимационной процедуры, подтверждавшей, что настоящего царя не подменили. Примечательно, что Лжедмитрий, растерзанный толпой, не был признан убитым на основании показаний тех, кто до этого принимал участие в коллективном очищении вместе с царем. Секретарь царя Бучинский уверял, что у настоящего Димитрия был «знак на левой груди, и он, будучи с ним в бане, этот знак видел». ³¹

В контексте, в котором цель очищения состоит в сакрализации границ коллектива, деление моющих на зрителей и участников нейтрализуется. Характерно, что сервис, связанный с коммерциализацией банных услуг, весьма медленно прокладывал себе дорогу в России. Как профессия, банное дело распространяется в российских городах лишь во второй половине 19-го века. ³² Древние русские обозначения типа «мыльщик» или «мовник», дожившие до 20-го в., не обозначали ремесла, но веками означали лишь ритуальное распределение ролей внутри «семейного» сообщества. ³³

До начала 20-го в. иностранные путешественники постоянно указывают в своих дневниках на западную природу русских гигиенических привычек. В очерке *Русская жизнь сегодня* (1914) английский автор утверждает, что «баня имеет для русского известное религиозное значение (*religious significance*) так же, как в мусульманских странах». «В городах и в деревне считается за религиозный долг (*religious duty*) ходить в парную раз в

³⁰ «Hieran merken die Russen auch, dass der falsche Demetrius [...] sich nicht nach Art der Russen so oft ins Bad begab» (Olearius 1656, 208). Ср. «12 мая [1606г.] говорили торжественно, на площадях, что мнимый Димитрий есть Царь поганый, не чтит святых икон, не любит набожности, питается гнусными яствами, ходит в церковь нечистый, прямо с ложа скверного, и еще ни однажды не мылся в бане с своею поганюю Царицею; что он без сомнения еретик, и не крови Царской. Лжедмитриеви телохранители схватили одного из таких поносителей и привели во дворец: расстрига велел Боярам допросить его; но Бояре сказали, что сей человек пьян и бредит; что Царю не должно уважать речей безумных и слушать Немцев-наушников» (Карамзин Н. 1606. *История государства российскою*, т.11, гл.4. Москва).

³¹ Ср. примечание голландского хрониста: «о знаке на левой груди, что рассказывал секретарь его, я ничего не знаю и никакого знака не приметил и тому не верю; секретарь мог то сказать нарочно, а не истинно» (Масса 1610/1997, 132).

³² Ср. «Навыки паренья постигались в течение нескольких лет. Приезжая в 10-12 лет из деревни, дети поступали по рекомендации родственников «мальчиками». Для начала они мыли помещение, готовили веники, обучались стричь ногти и срезать мозоли» (Липинская 2004, 188). В Москве, особенно в Сандухах в начале 20-го в. в парильщиках уже не было недостатка. Но вот письмо Антона Чехова из российской глубинки: «Сегодня (17 мая) пойду в баню [...] Говорят, что на весь Томск имеется один только банщик – Архип» (А.Чехов, *Письма*, 17 мая 1890г.).

³³ См. Vahros 1966, 73.

неделю». «Ни один православный крестьянин не посмеет войти в церковь, не очистив себя физически и морально в бане».³⁴ Другой выходец из Британии (1866) пояснял:

Русские слывут грязными и чумазыми, но в баню они ходят с религиозным рвением (*religiously*).³⁵ [...] Значительная масса бедного русского населения никогда не притрагивается к мылу, кроме как в бане. Рабочие, ремесленники, крестьяне, продавцы и даже купцы [но купцов трудно причислить к бедным – Д.З.] вместе с женами и семьями, в промежутке [между баней] весьма мало прибегают к очищению. Они едят, работают и спят, не моя ни рук, ни лица до регулярного банного дня.

Распространение банных заведений в городах объясняется не заботой правительства, но своеобразными этическими установками русских.³⁶ Наибольшее удивление у иностранцев вызывали следующие из них: 1) очищению предшествует у русских длительный цикл загрязнения; 2) грязь может/должна накапливаться на теле, становясь видимой; 3) грязь не устраняется индивидуально; 4) очищение совершается коллективно и имеет характер религиозного действия.

Между царским банным церемониалом времени Московского царства и советским банным церемониалом не существует прямой генетической связи. Примечательно, однако, что восприятие деятелей Советского госу-

³⁴ Англ. «In town and country it is held to be a religious duty to take steam-bath once a week [...] The bath to the Russian has a certain religious significance also, as in Moslem countries [...] and no good orthodox peasant [...] would dare to enter a church after being soiled with certain kinds of pollution without cleansing himself physically and morally by means of the bath» (Bury 1914, 61). Иллюстрацию того же принципа «чистота близка к святости» (*cleanliness is next to godliness*) иностранный наблюдатель находит и в Англии, но на несколько веков раньше: книга по рыцарскому этикету *Честный банный распорядок* (*The Most Honourable Order of the Bath*) упоминается, по его замечанию, в регулярных службах Венстминстерского аббатства с 1398 г.

³⁵ Англ. «The Russian people are said to be dirty and filthy, yet the bath is *religiously* attended to [...] The great mass of the Russian poor never touch soap nor water except at the bath. Workmen, artisans, peasants, shopkeepers, and even merchants, with their wives and families, use very little intermediate cleansing. They eat, work, and sleep, without washing hands or face until the regular bath time» (Morley 1866, 140-141). Изданный в Лейпциге путеводитель *Россия* (1887) замечает, что «привычки ходить раз в неделю в баню [русский] мужик не лишен и в городах, – во всех, даже самых роскошных банях, есть отделения для бедных сословий». Нем.: «Diese Gewohnheit, allwöchentlich in' s Dampfbad zu gehen, entbehrt der Muzhik auch nicht in den Städten und all' die dortigen Badeanstalten, selbst die luxuriösesten, haben eigene Abteilungen für die unteren Bevölkerungsklassen» (Neelmeyer-Vukassowitsch 1887, 12).

³⁶ Ср. в другом немецком изыскании (1884): «Потребность в чистоте развита у русских в очень высокой степени, они основательно проделывают в один день то, что другие, более прилежные народы, экономно распределяют на семь дней». Нем.: «Aber das Reinlichkeitsbedürfnis ist bei ihm in sehr hohem Grade vorhanden, nur macht er das an einem Tage der Woche gründlich ab, was andere emsigere Völker sparsamer auf sieben Tage verteilen» (Waldeck 1884, 110).

дарственного аппарата их окружением начиная со второй половины 1920-х гг. определялось, как и в более древние эпохи, кодом участия/ неучастия в коллективном очистительном акте. Начало большого террора в СССР (1934 г.) совпало по времени с переходом Сталина к индивидуальным гигиеническим практикам. Когда после убийства Кирова Сталин стал париться в бане один, это сразу вызвало тревогу у охраны.³⁷ Противоположная тенденция, связанная с возвращением лидера под контроль коллективного очищения, наблюдается несколько позже, в период оттепели 50-х гг. В поисках союзников в послевоенной Европе советская власть через вовлечение иностранцев в банный ритуал демонстрировала свою открытость для политического диалога. При этом бурные дискуссии в партии вызывал не сам ритуал, но принцип отбора «ближних» людей для создания сакральной общности. Симптоматична в связи с этим состоявшаяся в ЦК КПСС (1957 г.) процедура разбора по поводу совместного мытья в бане Н.С. Хрущева и президента Финляндии Кекконена: «Коллеги по партии обвинили Хрущева за то, что он [...] уронил свое достоинство, оказавшись голым вместе с буржуазными политиками». Наиболее рьяно против присутствия иностранцев в бане возражал Молотов, выступавший в своей критике как представитель старой сталинской модели авторитарной власти.³⁸

Указывая на преємственность практик банного очищения в контексте советского дипломатического церемониала, стоит обратить внимание и на более поздние параллели. Симптоматично, что переговоры с немецким правительством о выводе российских войск из Германии (1994) оказались вписаны в традиционную ритуальную рамку. Символически завершая период холодной войны, тень которой лежала на отношениях России и Германии после мая 1945 г., российский президент Ельцин пригласил канцлера Германии Гельмута Коля и министра финансов Тео Вайгеля в баню на Байкале.³⁹ При этом ничто не удивило немецких партнеров так

³⁷ «Вы спросите, почему Сталину не обрабатывали ноги от мозолей? Здесь очень большая загадка. Дело в том, что он в баню ходил только в 1934 г. с Кировым. Киров [...] приезжал к Сталину зимой 1934 г. Парились они в бане вдвоем. Больше Сталин никогда ни с кем не парился» (Рыбин А. *Сталин преувидел*, цит по: http://vlastitel.com.ru/stalin/itog/st_predv.html Рыбин А.Т).

³⁸ Примечательно, что аргумент в пользу физической близости иностранцев в конечном счете перевесил, победа в банном споре на данном отрезке истории досталась Хрущеву. В июле 1957 г. он согнал Молотова со всех постов и исключил из ЦК. См. Материалы газет: http://www.federalpost.ru/social/issue_16981.html.

³⁹ «Гельмут Коль. Когда я говорю о нем «мой друг» Гельмут – это не фамильярность. Недавно мы вместе отдыхали на Байкале, он был там по моему приглашению. Мне было интересно наблюдать, как он ловит рыбу, как смеется, как точно и легко формулирует интересные идеи. Я его повел в баню. На берегу Ангары замечательная русская баня, из огромных столетних бревен, дух в парилке исключительный, только такой и может быть в настоящей деревенской баньке. Она стоит прямо на берегу реки, и после парилки мы с ним бегом в воду, а она холодная, обжигает» (Ельцин 1994, 176).

сильно, как ассоциация политического примирения с очищением тела, а также присутствие третьих лиц во время интимной гигиенической процедуры. Вайгель не без удивления отмечал, что работники аппарата Ельцина непрерывно терли шефа массажной щеткой, а однажды «один из сотрудников в костюме, в рубашке, галстуке и в носках [даже] поднялся на полку, чтобы передать какое-то сообщение». ⁴⁰

Мотив мистического «забывья» определяет в дневнике Ельцина общий контекст немецко-российских переговоров: «мы с Гельмутом довольно часто забывали [...] в такой обстановке [русской бани] о дипломатии». ⁴¹ Представители же той культуры, в которой акт коллективного очищения был лишен религиозного смысла, подходили к ситуации переговоров с «профанным» прагматизмом. В интервью журналу *Stern* Тео Вайгель обратил внимания журналистов лишь на технические преимущества «банной дружбы»:

Девять миллиардов хотели русские за свои старые казармы и негодные гаражи в ГДР. «Ни одного пфеннинга, – посоветовал я Колю. Этот хлам можно просто сжечь». Когда мы позже сидели в бане, можно сказать, щека к щеке, Коль сказал: «Борис, чтобы внести ясность, скажу: ты не получишь ни одной марки. Я не могу и не хочу». Тот, кто сегодня презрительно говорит о бане, не знает, что в этой атмосфере нам удалось сделать для Германии. ⁴²

В период двоевластия, предшествовавшего распаду СССР, противопоставление индивидуального и коллективного очищения было перенесено из внешнеполитического во внутривнутриполитический контекст. Характерно, что отъезд в отпуск и уединение Горбачева в специально выстроенной для него купальне в Фаросе (5 августа 1991 г.), освещались в демократической прессе как акты политического слабоволия и эскапизма. Уединение властителя, как следовало из публикаций в демократической печати, было использовано «боярами» как повод для захвата власти. Симптоматично, что в это же время главный политический оппонент действующего генсека Борис Ельцин демонстративно связал свой отход от коммунистической идеологии с актом коллективного очищения:

⁴⁰ Pruy 1995, 458.

⁴¹ Ельцин, Президентский марафон (цит. по: <http://www.lib.ru/Memuary/Elcin/marafon.text>).

⁴² Orig. «Neun Milliarden wollten die Russen für ihre alten Kasernen und vergammelten Schuppen in Deutschland haben. Keinen Pfennig, habe ich Kohl geraten. Das Zeug kann man nur verbrennen. Als wir später dann in der Sauna saßen, quasi Backe an Backe, hat Kohl gesagt: Boris, damit eines klar ist, du kriegst nicht eine einzige Mark dafür. Ich kann nicht, und ich will nicht. Wer heute verächtlich von Saunapolitik redet, weiß nicht, was in dieser Atmosphäre alles für Deutschland erreicht worden ist», sagt Waigel (*Stern*, 11. Februar, 1999).

[...] То, что это все происходило в бане, – рассказывал Ельцин о посещении парилки после своего возвращения из Соединенных Штатов, – символично. Баня ведь очищает. Там все чувства чисты. А люди обнажены.[...] Да, тогда я изменил мое мировоззрение, понял, что коммунист я по исторической советской традиции, по инерции, по воспитанию, но не по убеждению.⁴³

В начале 90-х гг. созревало политическое и финансовое противостояние старых элит, опиравшихся на ресурсы и влияние Коммунистической партии, и новых профессиональных элит, набиравшихся в основном из рядов технической интеллигенции. Сакральный ритуал очищения усиливал остроту традиционного противопоставления власти и коммерции. По наблюдению начальника кремлевской охраны, ссора в бане между президентом Ельциным и спикером российского парламента Хасбулатовым стала символом наметившегося дележа власти между обеими группировками. Вместе с интересами группировок в бане столкнулись и два мировоззрения, основывавшиеся на разном толковании идеи государства. В одном случае речь шла о равенстве подданных перед лицом сакрализованного монарха, в другом – о «профанном» балансе сил, основанном на равенстве капиталов:

Хасбулатов иногда парился с шефом в сауне, находившейся в пионерлагере Верховного Совета РСФСР под Зеленоградом. И вот однажды [он] пригласил в эту узкую компанию своего массажиста. Видимо почувствовал себя на равных с Ельциным, оттого и позволил роковую бестактность. Борис Николаевич присутствии массажиста вытерпел, но я уже знал – самого Хасбулатова он дольше терпеть не станет [...] Больше уже одним паром они не дышали.⁴⁴

В вооруженном конфликте, которым завершился кризис власти, линия президента одержала верх над линией парламента. Одновременно с кризисом либерализма наметилось и ослабление тех политических сил, которые выступали апологетами «западных» ценностей. На фоне реконструкции противопоставления «Россия и Запад» баня в период путинского правления укрепилась как символ самобытности обычаев и политической культуры

⁴³ Ср. ранее в тексте: «Заходим в парилку, а она набита битком, человек сорок. И такой, помню, разгорелся политический разговор, прямо митинг. Все голые, все кричат, размахивают венниками и хлещут друг друга. «Борис Николаевич, держитесь! Мы с вами! – И как хлестнут меня венником по спине! Колоритное было зрелище» (Ельцин 1994, 181).

⁴⁴ Ср. полный текст: «Только, приняв свои банные двести пятьдесят, Президент начал любоваться собой в зеркале, рядом притерся целлюлитными бедрами и широкой задницей Руслан Иманович, взявший на борт не меньше. Созерцание себя в интерьере Хасбулатова, видимо, не пришлось по нраву Борису Николаевичу. Локоть его сделал как бы неловкое движение, от которого Руслан Иманович резко выпал из наблюдаемого в зеркале пространства» (Коржаков 2004, 201).

России.⁴⁵ Еще до появления результатов выборов пресса донесла до читателя публично высказанное намерение Путина отдохнуть от президентской гонки в русской парной. Это заявление эффектно перекликалось с тоном инсценировки, в рамках которой новый глава государства пересказывал свою биографию будто бы «от первого лица» (2000). Стилизованный в «житийном» ключе, рассказ о прошлом президента включал эпизод сказочного спасения из горящей бани. Читателю, знакомому с канонами национальных ценностей, эпизод недвусмысленно указывал на нестяжательский характер будущей власти. Путин, как следовало из отрывка, спасся из огня голым, завернувшись в простыню. В пожаре он потерял дипломат с деньгами и все состояние. Нетронутым огнем остался лишь православный нательный крестик.⁴⁶

Образ чудесно уцелевшего президента-реформатора, намеченный в «разговорах» с Путиным, позднее начинает регулярно перекликаться с мотивом очищения. Региональные газеты приписывают главе государства походы в баню, которые, как выясняется позднее, не имели места и вряд ли даже планировались.⁴⁷ Попутно его имя выбивается на колоколах Троице-Сергиевской Лавры, одного из главных православных монастырей. В поселке Большая Ельня под Нижним Новгородом открывается религиозная община, которая чтит в президенте реинкарнацию апостола Павла.⁴⁸ О своем увлечении русской баней заявили вслед за президентом многие видные российские политики. Рассказывая о том, как она готовится встречать 2004 г., заместитель спикера Думы Любовь Слиска, призналась: «[...] поедем на зимнюю турбазу [...] попаримся в бане, искупаемся в проруби».

С критикой бани, наоборот, выступили те, кто скрыто или явно противопоставил себя политике российской государственности. Сразу после своего избрания на должность президент Украины Виктор Ющенко, «ведущий, – как сказано в официальной прессе, – свой «крестовый поход» против коррупции», [...] «неофициально запретил региональным правителям ходить в баню».⁴⁹

⁴⁵ Ср. „Когда Владимир Путин был избран главой государства, – отмечает *Agence France*, – он провел решающие часы до объявления первых результатов не за совещаниями с сотрудниками и не за изучением последних опросов. Озадаченным журналистам он сказал: «Я пойду в баню, как мы русские называем парную»». См. *Agence France Presse-German*, September 7, Donnerstag, 2000. Ср. также: «В день выборов Президента России будущий победитель В.В. Путин парился в деревенской бане в 120 км от Москвы в Калужской области в АО «Воробьево»» цит. по: <http://www.admoblkaluga.ru/DOC/htm/time/time09.htm>.

⁴⁶ Геворкян 2004, цит. по: <http://lib.ru/MEMUARY/PUTIN/razgowor.txt>.

⁴⁷ Ср. новости ИТАР ТАСС от 18.08.2001: «Владимир Путин прибыл на остров Кижы, где осматривает музей деревянного зодчества, отведаст ухи из судака и попарится в русской бане» (цит. по: http://www.gov.karelia.ru/gov/News/2001/0818_02.html). Из последующих репортажей выясняется, что Путин не был в бане.

⁴⁸ См. http://www.newsru.com/russia/11apr2005/st_putin.html.

⁴⁹ См. <http://www.newsru.com> от 14.10.2005

Это связано с необходимостью продемонстрировать новое лицо Украины, – заявила пресс-секретарь Ющенко Ирина Геращенко в интервью *Independent*. – Не секрет, что на таких встречах в бане фигурируют весьма сомнительные персонажи. Это не те люди, с которыми должны общаться представители правительства.⁵⁰

Вместе с отрицанием бани, как видно из приводимых заявлений, отрицанию подвергался и укоренившийся в русской политической культуре институт «ближних» людей и лежащий в основе этого института принцип «присутствия». Утверждая, что продолжительность жизни политических элит зависит от искусства разгадывать и облекать в государственные символы коллективные представления общества, стоит вернуться к вопросу о религиозной символике индивидуального очищения в России и Западной Европе Нового времени.

IV. Индивидуализация грязи

Суть новых гигиенических идей, проложивших себе дорогу в Европу Нового времени, состояла в материализации представления о несмыываемой грязи.⁵¹ Коррелятом этого представления выступала религиозная идея исконной порочности человека и его личной ответственности перед скрытым творцом (*deus absconditus*).⁵² По мере того, как акт коллективного очищения утрачивал свою состоятельность, ситуация присутствия дискредитировала себя как исходная форма наблюдения, лежащая в основе познания. Новая эпистемологическая установка, пробивавшая себе дорогу вместе с практиками индивидуальной гигиены, утверждала невосприимчивость грязи органами чувств. В трудах ученых набирает вес убеждение, согласно которому грязь нельзя увидеть, ее можно лишь предсказать на основе варьируемых симптомов. Ее нельзя смыть, можно лишь стараться не допустить загрязнения практиками индивидуальной аскезы. Изменение отношения грязи к функциям сенсорного восприятия происходит задолго до открытия бактериологии. Важно, однако, что с определенного момента

⁵⁰ См. комментарий *Independent*: «Only in Ukraine would you think that the way to start a clean-up campaign is with a ban on baths. But the country's new leaders believe they can stamp out sharp practice by discouraging their underlings to steer clear of a centuries-old Slavic pastime, the banya or bath house» (*Independent*, 25 October 2005).

⁵¹ В связи с изменением отношения к гигиене Вигарелло замечает, что «в западном обществе возникает индивидуальная сфера телесного. Эта сфера «ширмует» себя от внешних взглядов» (dass «in der abendländischen Gesellschaft eine körperliche Sphäre entsteht, die dem Individuum allein gehört, dass sich diese ausweitet und immer stärker nach außen hin abgeschirmt wird, bis schließlich die Blicke Dritter überhaupt nicht mehr geduldet werden») (Vigarello 1988, 272). Продолжая мысль Вигарелло, Кошорке указывает на феномен «высыхания» межиндивидуального пространства («Trockenlegung des Zwischenraumes zwischen den Individuen») (Koschorke 2003, 43ff).

⁵² Ср. Kattenbusch 1920, 170-214; Koehler 1955, 47-58.

страх перед нечистой (нем. *das Unreine*) начинает охватывать путешествующих по Европе интеллектуалов.

Историки медицины единодушно видят в появлении «грязных фистул», вызванных загадочной «французской» болезнью, признак многомерного социального процесса, который пошатнул психические и социальные основы практик коллективного очищения.⁵³ Констатируя упадок старинного очистительного ритуала, Эразм Роттердамский, якобы сам болевший французской, утверждал (1543 г.), что никто уже не топит публичные бани (*thermae*), поскольку новый кожный недуг (*scabies*) отбил охоту ими пользоваться.⁵⁴ Вторя Эразму, известный своими познаниями в анатомии Альбрехт Дюрер писал из Венеции (1506 г.), что больше всего боится заболеть французской (*Frantzosen*), которой «теперь болен всякий».⁵⁵ В Германии, Италии и Франции 16-го-17-го вв. общие купальни попадают под подозрение как разносчики «свинской» хвори – и подлежат массовому закрытию.

Примечательно, что ни одно из дошедших до нас свидетельств не дает представления ни об обстоятельствах заражения, ни о точных симптомах болезни. Перешедшее много позднее в научный вокабуляр, название *syphilis* в 16-м в. еще несло в себе мифо-поэтические коннотации. Слетевшее с пера венецианца Фракасторо (1555 г.), оно встречается в ученых трактатах 16-17-го вв. наряду с другими обозначениями, как *lepra (gallica)*, *scabies*, *lues venerea*.⁵⁶ Но первое относится также и к проказе, второе – также и к чесотке, а третье – также и к трипперу, и к гонорее, известным в Европе с античности. Определение «французской болезни» как «венериной», «раз-

⁵³ См.: Bloch 1901, Venzmer 1929, Quétel 1986 etc. Одна из ранних эпидемий сифилиса вспыхивает во время похода в Италию французского короля Карла VIII., за войском которого тащился целый обоз проституток (1494-1495гг.). С этого времени в Италии сифилис именуется французской болезнью (*Lue gallica*, *Lue celtica*), во Франции – неаполитанской (*Mal de Naples*), в Польше – и французской (*Francuzy*, *Niemoc francuska*), и неаполитанской (*Choroba Neapolitanska*), и испанской (*Hispanaska ospa*), в России – и французской (*францужы*), и польской т.д. Из испанских реляций, присланных в канцелярию императора Карла V (тоже сифилитика), следует, что сифилис привезли из Нового Света моряки, бывшие на кораблях Колумба (ср. Oviedo, *Relacion sumaria de la historia natural de las Indias* (1525), цит. по: Bloch 1901, Bd. 1, 190ff). Этой версии противоречат археологические находки. Так, человеческие останки со следами воздействия на кости *treponema pallidum* найдены и в европейских захоронениях, относящихся к «доколумбову» периоду (1296-1492гг.).

⁵⁴ Уже в 1496 г. городской совет Нюрнберга запретил страдающим «французской болезнью» («*Krankheit mala franzozs*») вход в моечное заведение. Похожий эдикт вышел в 1497 г. во Франкфурте. Особенно пускание крови, принятое в средневековой медицине и исполнявшееся банщиками, было чревато заражением. Страхом горожан перед «загрязнением кожи» (*Unreine*) фистулами и шанкрами объясняют закрытие бань в 16-18-м вв. Средневековая Вена имела, напр., 21 банное заведение, в 1534 году таковых осталось 11, в начале 18-го в. – семь. См. Bloch 1901, 2 Bde.

⁵⁵ Ориг. «*schir jederman hat sy*» (цит. по: Martin 1906, 208).

⁵⁶ Ср. Girolamo Fracastoro, *Syphilis sive morbus Gallicus* (1555). В поэме свинопас Сифил бросает вызов богам, утверждая, что на Земле больше богатых владельцев скота. На небе живут лишь парнокопытные – Телец и Овен. За эту дерзость боги наказали Сифила «свинской» болезнью.

вратной», «стыдной» и «обсценной» позволяет отдать предпочтение версии полового заболевания.⁵⁷ Но, вместе с тем, половой контакт считался лишь одним из возможных путей распространения «французской». Метод лечения, как всякий метод негации, мог бы, казалось, выступать более надежным способом отождествления болезни, чем гипотезы о причинах заражения. Но терапия сифилиса до 20-го в. мало чем отличалась от терапии других кожных заболеваний. Ядовитая ртуть, воспетая алхимиками за мистическую связь с Меркурием и составлявшая основу т.н. «металлотерапии», как выяснилось уже в конце 19-го в., была причиной многих смертельных исходов, приписываемых сифилису. Серебристая ртутная мазь, втиравшаяся в кожу, отравляла весь организм, иногда заодно убивая вирус.⁵⁸

Открытая в 1906 г. реакция Вассермана, позволившая диагностировать сифилис по изменениям в составе крови, поставила под сомнение возможность перенесения заразы через воду. В 1911 г. – японцем Х. Ногучи был описан и вирус-возбудитель, бледная трепонема, или *treponema pallidum*, бактерия из семейства спирохет. Спустя несколько лет после этого открытия было окончательно установлено, что трепонема не распространяется иначе, как половым путем. Идея заражения в бане, таким образом, в 20-м в. передвинулась из сферы науки в сферу научной фантастики. Уже после открытия вируса бледной трепонемы историки медицины обосновали немедицинские истоки самой болезни. В частности, Блох высказал предположение о том, что страх заражения мог быть обусловлен в 15-м в. обмирщением религиозно-мистических представлений, связанных первоначально с толкованиями астральных знаков.⁵⁹ Соединение (лат. *coitus*) орбит Сатурна и Юпитера под знаком Скорпиона, происшедшее 25-го ноября 1484 г., было истолковано научными экспертами того времени как начало недуга, которому оказались подвержены контролируемые Скорпионом половые органы.

Поражение половых органов, имевшее первоначально статус астрологического предзнаменования, согласно версии Блоха, было переведено в статус болезни, обусловленной индивидуальным образом жизни. Первопричина недуга из природного явления стала проблемой индивидуальной воли. Осмысленная как симптом сосредоточенного внутри тела порока, грязь, как и сам порок, «закрепилась» за конкретным телом, лишившись

⁵⁷ Ср. лат. *Morbus venereus, Delicta veneria, Malum aphrodisiacum, Monstruosa perniciēs, Caries pudendorum, pustulae obscoenae*, etc. Внешне твердый сифилитический шанкр с трудом отличим от мягкого шанкра *ulcus molle*, но имеет другого возбудителя (*haemophilus ducreyi*).

⁵⁸ В системе Парацельса (1493-1541) все вещества состоят из трех элементов – соли (телесное), кислоты, или серы (энергия, *anima*), и ртути (дух, Меркурий).

⁵⁹ См. выше: Bloch 1901, Bd. 1, 23-32.

тем самым своего гетерономного (доступного для внешнего вмешательства) статуса. Сифилитические шанкры, которые отныне в простонародии назывались «нечистью» (*das Unreine*), а в научных трактатах – «грязными фистулами» (*pustulae obscoenae*), не могли быть смыты, но лишь спрятаны под одеждой или замазаны известью.⁶⁰ Отражая индивидуализацию этических представлений Гуманизма, дискурс ученых оправдывал себя как карта дорожного движения, необходимая для ориентации в условиях непрозрачного городского социума. В этом социуме люди больше не были связаны рычагами «механической» солидарности, определявшей ход коллективных полевых и посевных работ.⁶¹ В нем оказалась не у дел символика коллективного контроля над пороком и грехом, связанная с ритуалом коллективного очищения.

Неожиданное открытие сифилиса на территории Российской империи во 2-ой пол. 19-го в. позволяет высказать предположение о том, что идея протестантской индивидуальной этики долгое время была лишена русских аналогов. Складывание представлений о «личной» гигиене и личной ответственности за происхождение грязных фистул происходило в России в контексте поспешной индустриализации на фоне медленного распада крестьянских сообществ. До второй половины 19-го в. отдельные умершие от «францев» встречаются в метрических книгах крупных имперских городов. «В 1810 году в Воскресенском Печерском приходе умер от францев один», – замечает *Опыт санитарной топографии и статистики Киева* (1877). Но уже в 1850 г. некий «проф. Гюббенет был поражен большим развитием венерических болезней между Киевскими ремесленниками». В 1856 г. «образована особая комиссия для обсуждения мер против распространения сифилиса». С этого момента цифры, отражающие количество заболевших, начинают расти в геометрической прогрессии.⁶² Характерно, что работники санитарных служб в своих отчетах обычно не раскрывают

⁶⁰ «Сифилидология» 16-го в. так же учила избегать взаимного касания, как позднее (18 в.) более широкое учение о заразных «миазмах», способных проникать из воды и воздуха внутрь человека. Характерно, что уже Гиппократ (460-370 гг. до нашей эры) видел причину заражений в гнилых испарениях болот, трупов и комет. Но лишь в Новое время учение о миазмах приобрело подлинно социальный смысл, служа особенно с конца 17-го до конца 18-го вв. обоснованием для проведения мероприятий по очистке городов от нечистот (Corbin 1982, 35-53).

⁶¹ Переход от механической к органической солидарности был обоснован Дюркгеймом, который в целом пессимистически смотрел на процесс распада норм доиндустриального коллективизма (Durkheim 1930).

⁶² «Среднее ежегодное число поступивших в Кирилловскую больницу с различными венерическими и сифилитическими болезнями за шестилетие 1870-75 гг. [составляет] 31,9%» от всех больных (Пантюхов 1877, 350-352). Более скромные данные, основанные на «поголовных» (разумеется, только внешних, – Д.З.) осмотрах деревенского населения Мурзичкой волости (река Сура), дает Ефимов (1902): «По отношению к общему числу лиц мужского пола в волости (5414 чел.) сифилитики – мужчины составляют 7,5%, а сифилитички-женщины (на 5903 чел.) – 14,9% (Ефимов 1902, 87).

способа получения данных о количестве зараженных или же указывают на невозможность точных измерений,

во 1-х, [из-за] отсутствия некоторых членов семей во время осмотров; во 2-х, вследствие нахождения некоторых сифилитиков в межвозвратной ступени болезни или в ступени относительного здоровья в гумозном периоде, и, в 3-х, вследствие стремления некоторых больных скрыть свою болезнь и избежать осмотра.⁶³

Выводы об огромном числе больных, таким образом, в основном, опираются на презумпцию невидимого присутствия «грязных фистул» в жизни общества:

В очень многих домах, где в данное время ни один из членов семьи не представлял никаких симптомов болезни, нам приходилось встречать женщин, имевших в анамнезе много выкидышей и мертворождений: факт, косвенным образом указывающий на наличие в данной семье сифилиса [...].

Назначая при терапии «6-12 втираний серой ртутной мази», врачи не уставали удивляться количеству смертельных исходов. Вся вторая половина 19-го в. в России проходит под знаком обсуждения деревни как источника (сифилитической) заразы:

к числу болезней, имеющих наиболее пагубное влияние на здоровье населения, — определяют *Циркулярные указы Медицинского Департамента Губернским Врачебным управлениям* (1843), — принадлежит, несомненно, болезнь любовная; распространившись особенно в тех классах народа, которые по недостаточному своему образованию незнакомы с гибельным действием ее [...].

⁶³ Ефимов 1902, 52. Ср. данные лечебно-диагностического центра при Российской ассоциации по профилактике инфекций, передающихся половым путем: «Первичный сифилис возникает после окончания инкубационного периода. В месте проникновения возбудителя в организм (половые органы, слизистая рта или прямой кишки) возникает безболезненная язва с плотным основанием (твердый шанкр). Язва самостоятельно заживает в течение 3-6 нед. после возникновения. Вторичный сифилис начинается через 4-10 нед. после появления язвы (2-4 мес. после заражения). Он характеризуется симметричной бледной сыпью по всему телу, включая ладони и подошвы. Возникновение сыпи нередко сопровождается головной болью, недомоганием, повышением температуры тела (как при гриппе). Увеличиваются лимфатические узлы по всему телу. Вторичный сифилис протекает в виде чередования обострений и ремиссий (бессимптомных периодов). При этом возможно выпадение волос на голове, а также появление разрастаний телесного цвета на половых органах и в области заднего прохода (широкие кондиломы). Третичный сифилис возникает в отсутствие лечения через много лет после заражения. При этом поражается нервная система (включая головной и спинной мозг), кости и внутренние органы (включая сердце, печень и т. д.)» см.: <http://www.venerologia.ru/venerologia/sifilis.htm>

По выводам из статей, написанных медиками для передовых гигиенических изданий за период с 1850-х по 1900-е годы, можно проследить превращение «францев» в национальный недуг, имеющий «народные» корни. На всероссийском съезде сифилитологов д-р М. Чистяков связал в первую очередь с сифилисом «неспособность к труду в рабочем населении», «обесценение народной силы», «вырождение расы». В обзоре, выполненном для *Вестника Общественной Гигиены* (1896), д-р Герценштейн отвел сифилису «первое место в ряду всех неблагоприятных факторов в жизни русского народа». Он, как и д-р Сандберг, и с ними когорты лучших русских врачей, подошли к выводу, во многом определившему социальное и политическое развитие России в конце 19-го и в первых четырех десятилетиях 20-го в.: «борьба с сифилисом есть вопрос общегосударственный» или: «сифилис составляет одно из самых страшных народных бедствий». ⁶⁴

Практически все, что веками держало вместе русское крестьянское сообщество, незадолго до рабоче-крестьянской революции 1917 г. попадает под прицел сифилитологов, как вызывающее опасность заражения:

[...] если ребенок кричит и матери нет близко, то не считается предосудительным, если кто из присутствующих женщин даст ему свою грудь, хотя бы то была старуха или девица; [...] для домашних надобностей, бань и т.д. вода привозится в бочках из ближайших речек; отхожих мест не имеется, и естественные надобности отправляются, в зависимости от случая, в любом месте двора; мне чаще всего приходилось наталкиваться на свадебное или праздничное гуляние, где один сифилитик может, например, заразить несколько человек при выпивке из одного стакана. ⁶⁵

По сути уравнивая понятия «зараза» и «деревня», сифилитология нач. 20-го в. вскрывала гигиеническую недостаточность основ русской доиндустриальной культуры, с подозрением косясь, в том числе, и на практики коллективного очищения от видимой грязи: «Совместное мытье в банях с

⁶⁴ См. *Сборник циркуляров и инструкций М.В.Д.*, изд. 1858 г, т.8, § 256; а также работы: Виноградов 1888; Сандберг 1894; Герценштейн 1896; Десятков 1896; Долгополов 1896; Обозенко 1898 etc.

⁶⁵ Стоит ли подчеркивать, что современная медицина не рассматривает перечисленные факторы как способные вызвать заражение. Ср. данные лечебно-диагностического центра при Российской ассоциации по профилактике инфекций, передающихся половым путем: «В большинстве случаев заражение сифилисом происходит при половых контактах во влагалище, рот или прямую кишку. Бытовое заражение встречается крайне редко. Большинство случаев, которые связывают с бытовым заражением, на самом деле являются недоказанными случаями полового заражения. Это обусловлено тем, что бледная трепонема (*Treponema pallidum*) быстро погибает вне организма человека».

больными не раз уже служило в деревне причиною заражаемости сифилисом».⁶⁶

Вместе с представлениями о сифилисе и вреде коллективного очищения идея индивидуальной грязи во второй пол. 19-го – нач. 20-го вв. прокладывает себе путь в русское общество. Оформляясь кавычками в названиях глав гигиенических руководств, «воздух, вода, почва, освещение, отопление, жилище, одежда, пища» становятся подозрительными первоначально лишь для узкого круга гигиенистов.⁶⁷ Их голос вряд ли мог быть услышан в крестьянской России, если бы не рост числа научных изданий, объединивших московское и петербургское общество заботой о невидимых источниках заражения.⁶⁸ Гигиена, занявшая в российских городах конкурентные позиции по отношению к коллективному очищению, ориентировала на предотвращение заражения, которое еще не произошло. Формула логического парадокса «хотя ... но» превращалась в формулу социальной гигиены, в которой вода являлась источником очищения и загрязнения одновременно:

Только при помощи воды мы можем смыть грязь с нашего тела, вымыть белье, платье и проч. Чистоплотность мы можем поддерживать только при употреблении воды, – сказано в пособии *Популярная гигиена женщины-врача М.И. Покровской* (1893). И далее:

Вода, которую мы употребляем для различных надобностей, никогда не бывает химически чистой [...] существует возможность заражения через воду некоторыми болезнями: брюшным тифом, холерой, перемежающейся лихорадкой, кровавым поносом.⁶⁹

⁶⁶ Ефимов 1902, 36-40.

⁶⁷ Ср.: «Личная и общественная гигиена взаимно дополняют друг друга. Если мы будем применять только одну личную гигиену, то нам невозможно будет сохранить здорovia всего общества» (Покровская 1893, 19).

⁶⁸ *Современная Медицина и Гигиена*. Ежемесячный журнал, издаваемый под ред. проф. патологии клиники внутренних болезней М.И. Афанасьева, СПб, 1896-1910, *Вестник общественной гигиены, судебной и практической медицины*. Издание управления главного врачебного инспектора М.В.Д. - Пг., 1865-1917, *Журнал Медицинское обозрение*. Т. 1-89. – Москва, изд. Спримон В., 1874-1918, *Московское общество русских врачей*. Протоколы заседаний Общества русских врачей в Москве. - Москва, 1866-1917, *Общественно-санитарное обозрение: Журнал по общественной медицине и гигиене*. - Т.1-2., СПб.: Дмитриев И., 1896-1897, *Земский врач*. изд. Д-р. Святловского, Е., Чернигов, 1888-1894, *Терапевтический вестник журнала «Современная медицина и гигиена»*, изд. и ред. проф. Афанасьевым М.И.. - т.1-13. - СПб., 1898-1910. и т.д. – вот далеко неполный список таких изданий.

⁶⁹ Ср. далее: «Примесь некоторых газов, например, сероводорода, делает воду негодной для питья, придавая ей неприятный вкус и запах. Примесь значительного количества серноокислого натра и магnezия производит поносы[...]» (Покровская 1893, 53-54; 71). «Белье на вид чистое должно храниться в мешках, наружная поверхность коих увлажнена обеззараживающим раствором», – сказано в книге *Гигиена* (1911) ординарного профессора императорского Томского университета д-ра Лашенкова.

Презумпция индивидуальных источников грязи в конце 19-го – начале 20-го в. определяет два встречных процесса, смысл которых состоял в социализации гигиены и гигиенизации социума. Характерно, что понятия невидимой заразы и невидимых вредителей в 1890-1930-е гг. выдвигаются в центр государственной политики России.⁷⁰ Задачи медицинского и классового очищения решались в годы сталинских чисток 20-х – 30-х гг., во время которых гигиенические и социальные практики оставались в равной мере слабо дифференцированными.⁷¹ Академический труд *Социальная гигиена в СССР* (1976) подытожил опыт этих практик, обосновав, в частности, победу над сифилисом как одну из главных достигнутых целей Советского государства:

Революция создала новую форму государственной власти – Советы депутатов трудящихся, в рамках которых получили развитие социально-гигиенические идеи и практические начинания, ([как то, – Д.З.] борьба [...] с венерическими заболеваниями [...], улучшение санитарных условий труда и быта).⁷²

Значение протестантской революции в Западной Европе состояло в складывании системы этических правил, соблюдаемых личностью в интимной и общественной сферах без видимого внешнего принуждения. Сходную роль сыграла насаждаемая в СССР в 30-е гг. идеология «вредительства», «кулацкой заразы» и пр. Вместе с требованием бдительности, необходимой для противостояния «скрытым» врагам, в советское общество пробивала дорогу этика, основанная на самоконтроле, развившемся из страха перед невидимым творцом. В этических программах сталинского государства категории «отчуждения» и «сближения» не были больше

⁷⁰ В других обществах Восточной, Южной и Средней Европы процесс гигиенизации социума имел похожие формы, с тем исключением, что он был направлен не против классово чуждых, но против этнически чуждых элементов. В одной из своих ранних речей (1922) молодой Адольф Гитлер заявлял о необходимости вешать евреев до тех пор, пока вся Германия не будет «очищена» от них и держать на виселицах столь долго, сколько «позволяют законы гигиены» (1922): «Wenn ich einmal wirklich an der Macht bin, dann wird die Vernichtung der Juden meine erste und wichtigste Aufgabe sein. Sobald ich die Macht dazu habe, werde ich zum Beispiel in München auf dem Marienplatz Galgen neben Galgen aufstellen lassen. Dann werden die Juden gehängt, einer wie der andere, und sie bleiben hängen, bis sie stinken. So lange bleiben sie hängen, wie es nach den Gesetzen der Hygiene möglich ist, sobald man sie abgeknüpft hat, kommen die nächsten dran, und das geschieht so lange, bis der letzte Jude in München ausgetilgt ist. Genauso wird in anderen Städten verfahren, bis Deutschland vom letzten Juden gereinigt ist» (Hell 1922, 5).

⁷¹ Сразу после революции цивилизованная городская уборная становится сценой противопоставления города и деревни, ср. у Есенина: «Чекистов. Нет, Замарашкин!! Я гражданин из Веймара // И приехал сюда не как еврей, //А как обладающий даром // Укрошать дураков и зверей. // Я ругаюсь и буду упорно // Проклинать вас хоть тысячи лет, // Потому что [...] // Потому что хочу в уборную, //А уборных в России нет» (Есенин С. 1923. *Страна негодяев*).

⁷² Венгрова/Шилинис 1976, 112-113.

связаны с условием присутствия, сакральный смысл которого традиционно передавался банным ритуалом.

IV. Анонимизация и идентификация грязи

В результате заката ритуалов коллективного очищения проблема поддержания социального мира высветилась в контексте Нового времени в неожиданном ракурсе. Вытесненная из ситуации непосредственного восприятия и ставшая «невидимой», грязь превращалась в универсальный механизм социального разобщения. Культурные стереотипы, включающие представления о «грязных» азиатах и «чистых» европейцах, о пахнущих потом мужчинах и пахнущих духами женщинах, о свободно испражняющихся «детях» и контролирующих функции выделения «взрослых», в течение 16-го – 19-го вв. играют роль демаркационных линий, вдоль которых складываются границы западной цивилизации.⁷³ Проблема нечистот переносится, таким образом, в медиальное измерение, оставляя простор как для новых технических решений старого вопроса телесного очищения, так и для нового морально-этического обоснования различий между грязью, заразой и пороком.

Установка, связанная с «затемнением» происхождения грязи, может быть иначе определена термином анонимизации. Следуя ей, общество демонстративно «закрывает глаза» на источник нечистот, превращает в шутку порок и отказывает себе в праве на установление причины заражения.⁷⁴ Канализация грязи в закрытые русла, отвод испражнений через систему сплавных туалетов могут служить наглядной иллюстрацией техник анонимизации. Противоположная анонимизации тактика идентификации состоит, наоборот, в фокусировании общего внимания на источник загрязнения. Тотальная анонимизация нечистот затруднена в тех обществах, где чистота выступает исключительным признаком привилегированных социальных групп. Индийские брахманы, опрятность тела которых является признаком принадлежности к высокой касте, дают пример такой исключительности. Вне этики брахманского сословия чистота в Индии лишена нормативного статуса. Похожая избирательность в вопросах очищения, затруднявшая применение техник анонимизации, в 16-18-ом вв. определяла этику французского дворянства. Контроль над функцией выделения не имел при дворе статуса универсальной нормы, но определялся логикой отношений внутри социальной иерархии. Не стесняясь слуг, кавалеры и дамы французского двора 17-го в., использовали коридор, парчо-

⁷³ Подробно: Corbin 1982, Scheidegger 1993.

⁷⁴ О теологических и социальных аспектах анонимизации см.: Reinhartz 1998, Schnapp/Tiewws 2006.

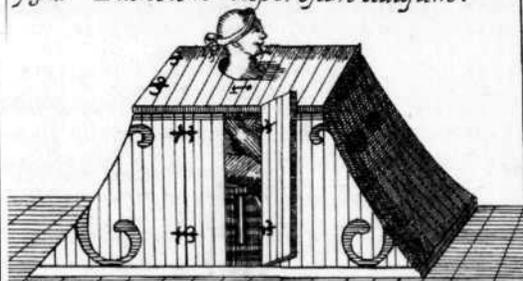
вый занавес дворцовой передней или нишу за камином в той функции, которая в 20-м веке прочно закрепилась за WC. Бытописатель французского двора Сен-Симон сохранил для истории колоритный образ мадам д'Аркур, которая выходила справлять малую нужду в коридор и, не обращая внимания на проклятия слуг, оскверняла лестницу Версаля зловонной струей.⁷⁵

В отличие от техник анонимизации, техники идентификации встречаются условные препятствия в тех обществах, которые проводят политику тотальной телесной гигиены. Контроль над функциями выделения выдвигается в таких обществах в качестве общего требования морали и обосновывается дополнительно на уровне закона и права. Ответственность за загрязнение не может приписываться конкретным лицам без того, чтобы при этом не был задействован весь аппарат социального контроля, включая аппарат репрессий. Публичное испражнение в «гигиенических» социальных группах подвергается не частичному обособлению под видом «странного» и «смешного» (фр. *ridicule*), но подлежит радикальному устранению, отождествляясь с «серьезным» правонарушением. Делая источник загрязнения «очевидным», общество обеспечивает себе позицию сильного в отношении отдельных лиц и социальных групп. «Утка» в больницах, горшок в детских спальнях, «параша» в тюрьме могут служить примерами идентификации, связанной с умалением статуса. Примечательно, что еще в 19-ом в. идентификация не ассоциировалась безусловно с поражением в правах. Вектор ее применения располагался в направлении от ниже – к вышестоящему, то есть в значительной степени определялся не ситуативными или ролевыми, но классовыми и гендерными критериями. Вышестоящий имел право показаться нечистым в присутствии нижестоящего, но не наоборот. История ванной и туалета дает тому яркие подтверждения.

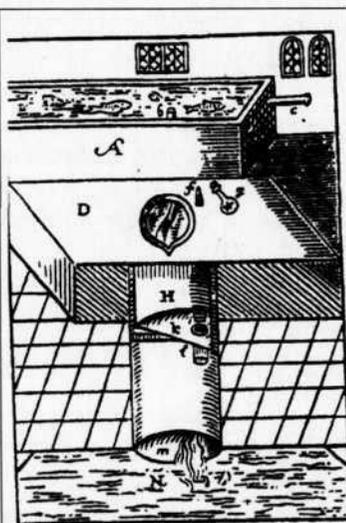
⁷⁵ «[...] salissait le chemin d'une effroyable traînée, qui l'ont maintes fois fait donner au diable par les gens de Mme du Maine et de monsieur le Grand» (Saint-Simon 1702, 271).



fig. 2. *Balneum Vaporosum clausum.*



Проект паровой ванны Блонделя (1688)



Проект механического туалета Харингтона (1596)

Еще в конце 16-го в. Джон Харингтон (Harington), родственник Елизаветы I английской, задумался над тем, как сделать испражнения невидимыми. Он же изобрел (1596) первое устройство сливного унитаза с отводной трубкой и водным резервуаром внизу, назвав его «Метаморфоза Аякса» (*The Metamorphosis of Ajax*). Однако его открытие оставалось мало востребованным, пока слуги бегали во двор с ночными горшками господ. Один из первых проектов канализации, отличавшейся современным совершенством оставил при дворе Франциска I Леонардо да Винчи. Как и проект Харингтона, это открытие не было востребовано обществом, проводившим социальные различия на основе иерархических критериев. С конца 17-го в. до середины 18-го в. ночная ваза выступает вне интимной сферы в функции стула или даже трона, на котором посетителей низшего ранга принимают «без церемоний».⁷⁶ В 1602-1606 гг. в Италии и Германии

⁷⁶ Этот обычай, по непроверенным слухам, ввел в обиход Людовик XIV, страдавший от фистулы в заднем проходе и бывший практически прикованным к горшку. Мэтресса Людовика XV мадам Помпадур назначила фельдмаршальскую пенсию изобретателю горшка с двумя сиденьями для разговора тет-а-тет (фр. «une manière de chaise percée où l'on peut s'installer deux à la fois»). См., напр., из популярных обзоров на тему истории туалета: Palmer 1973, 1-68; Furrer 2004, 64ff etc.

коллективная паровая баня приспособляется просвещенными элитами для индивидуального пользования. Устройство, названное «ящиком для потения» (*Schwitzkasten*) представляло собой сбитый трапециевидный сундук, в который садился человек и куда по кривым трубам поступал пар. Наружу торчала только голова, которая могла вести беседу с теми, кто приходил с визитом.⁷⁷ Однако лишь спустя почти три века после изобретения «швитцкастен» произойдет оборудование городских домов индивидуальными ванными современного типа, анонимизирующими процесс очищения. Очевидно, что только повышенная восприимчивость всего общества в отношении телесной грязи смогла со временем обеспечить повсеместное распространение модели «тотальной» гигиены на всех социальных уровнях.

Анонимизация и идентификация, как видно из примеров, применяются в контексте «объективного» наблюдения для классификации феноменов внешнего мира. Однако похожее различие сохраняет значимость и на уровне самонаблюдения. Славой Жижек обратил внимание на несходство в устройстве немецких, французских и английских туалетов. Это несходство, по мнению Жижека, отражает различия, связанные с восприятием и культурным освоением нечистот: тщательную немецкую авторефлексию, с одной стороны, революционную французскую поспешность, – с другой, и спокойный английский прагматизм, – с третьей. Соответственно, в немецких унитазах продукты выделения располагаются горизонтально к зрителю, словно нарочно препарированные для инспекции, во французских – те же продукты мгновенно исчезают в расположенном сзади отверстии, английские унитазы, частично заполненные водой, некоторое время позволяют держать испражнения в «плавающем», или подвешенном, состоянии, чем подчеркивается условность границы между грязью и чистотой.⁷⁸

Анонимизация и идентификация обретают статус тотальных различий в контексте складывания в 19-ом в. сциентистского мышления, идеализирующего науку как абсолютную форму познания. Спор о том, следует ли обосновывать происхождение грязи, отталкиваясь от одного идентифицированного источника или всей системы анонимных факторов, приобрел на рубеже 19-го – 20-го столетий характер теологических прений. Идеология анонимизации нашла яркое выражение в трудах гигиениста Макса фон Петтенкофера (1818-1901), оставившего после себя проекты тотального

⁷⁷ См. Bauhin 1602, Hess 1606, Blondel 1688 etc.

⁷⁸ «In a traditional German lavatory, the hole in which shit disappears after we flush water is way in front, so that the shit is first laid out for us to sniff and inspect for traces of some illness; in the typical French lavatory, on the contrary, the hole is in the back – that is, the shit is supposed to disappear as soon as possible; finally, the Anglo-Saxon (English or American) lavatory presents a kind of synthesis, a mediation between these two opposed poles – the basin is full of water so that the shit floats in it visible but not to be inspected» (Žižek 1997, 4; Morgan 2002, 178).

очищения в форме сплавной канализации. Теория Петтенкофера основывалась на идее множества локальных факторов, делающих возникновение болезни статистически вероятным. Спровоцировать заражение, следуя такой логике, способно общее плохое качество воды, а не отдельные идентифицированные как «возбудители» бактерии. Возражая бактериологам Петтенкофер выпил целую культуру холерного эмбриона (1892). Таким образом он желал продемонстрировать, что идентифицируемая Робертом Кохом бактерия-возбудитель не является причиной заболевания холерой. Петтенкофер не заболел. И этот факт придавал дополнительный вес его аргументам. Одновременно ему не удалось химически доказать «вредный» состав речных, дождевых, талых, то есть всех неканализованных вод. В то же время Коху (1884) удалось выделить и детально описать холерный эмбрион, но опровергнуть тезис о влиянии многих факторов на прогресс заражения ученый не смог. С течением времени вынесенная на общественный суд научная дилемма потеряла свою остроту. Однако спор идеологий не может считаться исчерпанным и по сей день. До сих пор идеологические максимы анонимизации и идентификации определяют несходство т.н. «традиционных» (основанных на применении препаратов) и «нетрадиционных» (обще-оздоровительных) способов лечения.

Анонимизировать грязь методом канализации значит потребовать от всех участников игры соблюдения принципа анонимности. Представляя собой «сеть подземных коммуникаций», канализация опирается на сеть социальной коммуникации, участники которой обязаны, в частности, систематически скрывать отходы своего тела друг от друга. Превращение явного в тайное требует от социальных актеров дополнительных ментальных усилий, связанных как с контролем над функциями выделения, так и с замалчиванием фактов загрязнения. Последние описываются на публике лишь в специальных терминах-эфемизмах, не проливающих свет на детали и виновников загрязнения. Характерно, что не только в русском, но и в немецком, английском и французском гигиеническом дискурсе вопрос о канализации в конце 19-го в. ставился и в техническом, и в ментальном аспекте. Поиск оптимального решения проходил параллельно с поиском форм коллективной идентичности.

«У нас в России канализировано, к сожалению, сравнительно небольшое число городов (Москва, Киев, Ялта, Севастополь, Варшава, Одесса, Ростов, Тифлис, Рига)», – замечает автор гигиенического исследования Лашенков (1911). Если верить этому списку, можно заключить, что канализация работала в девяти из приблизительно 1050 городов России. Речь при этом не шла о полной, «сплавной» канализации, при которой «все жидкие отбросы домашней жизни, сточные воды заводов и фабрик и даже дождевые воды по подземной канальной сети удаляются за черту города

[...]».⁷⁹ Системы канализации, которые использовались в русских городах, включая Москву, были раздельными. большей частью они не забирали дождевых вод в единую фильтрационную систему. Выведению за черту города подлежали, как правило, только испражнения.

Примитивные системы канализации, решавшие, в частности, задачу скрытого удаления фекалий из городских особняков, существовали в России и раньше, уже в Петербурге времени Екатерины Великой.⁸⁰ Однако распространение таких систем носило окказиональный характер. По квотам Петтенкофера, город в конце 19-го в. не считался канализованным, если вывозу подлежало менее десятой части грязных вод. И большинство русских городов, как показывают статистики санитарных опросов, не соответствовало этим квотам.⁸¹ *Санитарный обзор Астрахани* (1893) фиксирует регулярные сбои в российских системах канализации, воплощавших в жизнь идею анонимизации нечистот: «Строятся отхожие места в Астрахани без архитектурных указаний, они всегда отсутствуют на планах». Эффект такого упущения отражают наружные стены,

на которых следы сырости можно видеть всегда [...] жители нижних этажей постоянно жалуются, что из верхнего этажа стекают через пол жидкие нечистоты [...] зловоние от них проникает в комнаты, а летом воздух от них делается невозможным.⁸²

Проводя сравнение, следует отметить, что не все западно-европейские системы канализации в начале 20-го в. отличались механическим совершенством. Анонимизация не обеспечивалась, иными словами, исключительно автоматизацией процессов очищения, но достигалась сочетанием технических и этических факторов. Публичная идентификация тех, кто прикасался к фекалиям, допускалась при этом в рамках традиционных профессий, таких как банщик и ассенизатор: «Гейдельбергская система подвальных бочек, — отмечает Лашенков, — вообще требует крайне внима-

⁷⁹ Далее в тексте: «город изрезывается сетью канальных труб. Начало сети лежит в кухнях (кухонная раковина, в клозетах (под сидением) и местах образования [...] нечистот вообще» (Лашенков 1911, 243-268).

⁸⁰ Ср.: «Над полом в нужнике имеется сиденье вроде ящика», — так описывает японский путешественник приспособление «нудзунти» [нужник], виденное им в России (1791 г.). — «Под отверстием сделаны большие воронки из меди, [а дальше] имеется большая вертикальная труба, в которую все стекает из этих воронок, а оттуда идет в большую выгребную яму, которая выкопана глубоко под домом и обложена камнем. Испражнения выгребают самые подлые люди за плату. Плата за людей среднего сословия и выше — по 25 рублей серебром с человека в год» (цит. по Лотман 1994, 388).

⁸¹ По статистике, которую приводит Лашенков для родного города (1908), Томск дает «жидких отбросов в количестве 52 миллионов ведер, а вывозит 6 миллионов, что составляет всего 11,5% общего количества». Однако он не заносит Томск в число канализованных городов, видимо, ввиду низких цифр, отражающих уровень канализации (Лашенков 1911, 248).

⁸² Попов 1893, 11.

тельного и опрятного отношения к себе как со стороны жильцов, так и возчиков – ассенизаторов». По этой причине она «не пользуется, естественно, широким распространением, за исключением Дании и Швеции».⁸³

Сравнительно высокий уровень автоматизации процесса очищения демонстрируют в конце 19-го в. российские столицы. Если доставка чистой и отвод грязной воды в большей части западно-европейских городов осуществлялись в это время еще при помощи бочек, то в открытый бассейн московских Сандуновских бань вода уже в конце 19-го (1896) века подавалась по деревянным трубам. Несмотря на передовые технические решения, развитие российской канализации тормозилось неразвитостью профессиональной этики у тех, кто обслуживал процесс публичного очищения:

Никто не подозревал, – замечает историк русского банного ритуала Рубинов, – что вода сюда [в Сандуновские бани, – Д.З.] приходила не совсем чистая – та, в которой богатые люди в полтинничном отделении уже отплескались [...] Только иногда [...] лист березовый приплывет [...] умели хранить секреты те банщики, что в самом выгодном месте работали.⁸⁴

В контексте становления национальных представлений о гигиене обнаруживается недоверие русских интеллектуальных элит к модели анонимного очищения. Пользование ванной в переписке и дневниках интеллигенции 19-го в. обсуждается как факт вынужденного и нежелательного самоограничения. «Мерзость, – признается в дневнике Лев Толстой (1857), вернувшись из парижской купальни, – несмотря на этот комфорт, пропасть своего рода лишений для нашего брата русского».⁸⁵

[...] Баня [на Роне] мне не понравилась, – записывает жена писателя Достоевского в свой заграничный дневник (1867), – [...] дали мне ванну в очень маленькой комнате [...] с чрезвычайно узкой ванной, просто точно для ребенка [...] я села, но ванна до такой степени узкая, что просто повернуться нельзя было. Начала я мыться, сначала голову, потом тело, но все как-то было неловко, и я, право, пожалела, что не была в широкой ванне, а то я здесь все себе ушибала руки.⁸⁶

В другой раз в Эмсе Достоевская мрачно описывает банный опыт супруга: «После ванны он казался очень расстроен [...] оказывается, что комната [была] полна паром, но уже остывшим, так что жару не было».⁸⁷ В третьей записи – указание на главное неудобство: «Тут были два крана, на которых

⁸³ Лашенков 1911, 250.

⁸⁴ Рубинов 1990, 108.

⁸⁵ См. Толстой Л., *Дневник*, 1857, 25 февраля, Париж.

⁸⁶ См. Достоевская А., *Дневник* [среда 23 окт.], 1867, 3-я книжка.

⁸⁷ См. Достоевская А., *Дневник* [вторник 23 мая], 1867, 3-я книжка.

стояли надписи: горячая и холодная вода, но сколько я ни старалась отворить их, мои труды были тщетны. Да, кроме того, я боялась, чтобы вода слишком не полила». ⁸⁸ «Ванна ванной, а все-таки я прежде всего в баню, – открывается жене больной Чехов, – вот жаль квартиры Гонеевской [владелицы Сандунов, – Д.З.], там баня близко». ⁸⁹ А вот его же наблюдение в *Пестрых сказках*, утверждающее несостоятельность идеи анонимного очищения: «баня – это место, где царствуют свобода, равенство и братство».

Отхожее место, связанное с функцией выделения, противопоставлено бане в системе русских культурных ценностей. Если многие средне-азиатские общества вообще не имеют специальных построек для справления малой и большой нужды, то традиционный русский «нужник» отделен от внешнего мира деревянными перегородками. Несмотря на это испражнения в нужнике остаются видимыми и открытыми для идентификации. ⁹⁰ Идея анонимизации испражнений методом сплавной канализации в конце 19-го в. обретает особую актуальность в кругу профессиональных врачей-гигиенистов. Нужник символизирует торжество крестьянской коллективной этики над индивидуальной городской, «ватер» – победу индивидуальной городской этики над крестьянской коллективной. Из писем, присланных Чеховым знакомым и родным из разных путешествий, вырисовывается своеобразная гигиеническая карта России. На нее Чехов педантично наносил те уголки, где ему встречались ватерклозеты (*pan closet*), далее – те, где существуют нужники, и те, где нет ничего, кроме матери-природы. ⁹¹ Вот приглашение Леонтьеву: «Приезжайте. Места хватит на всех». И далее предупреждение: «Нужника нет. Приходится отдавать долг природе на глазах природы, в оврагах и под кустами. Вся моя задница искутана комарами». ⁹² Намного лучше ситуация на даче, но и из Мелихова следует похожее напоминание: «[...] предупреждаю, ватерклозета нет, есть нужник [...] холодно в нем, но не очень [...] Летом сделаем ватерклозет». ⁹³

Реплика чеховских *трех сестер* «В Москву! В Москву!» вошла в русскую культуру формулой нереализованной мечты о лучшей жизни, хотя определение этой жизни до сих пор остается загадкой. А между тем письма Чехова содержат прозрачные намеки на то, чего ожидал от российской столицы сам больной туберкулезом врач-гигиенист. «Мне ведь в Москве нужно немного (если говорить об удобствах): место в театре и

⁸⁸ См. Достоевская А., *Дневник* [суббота, 8 июня], 1867, 1-я книжка.

⁸⁹ См. Чехов А., Письмо О. Книппер-Чеховой [4 марта], 1903, Ялта.

⁹⁰ Ср. Липков 2001, 1-288, Липков 2002, 21-38.

⁹¹ Первые во время Чехова представляли собой систему труб, соединяющих унитаз, расположенный над ним бак с водой, рычажок и цепочку. Вторые – ящик над выгребной ямой с дыркой посередине.

⁹² Чехов А., Письмо Леонтьеву, 10 мая, 1888, Сумы.

⁹³ Чехов А., Суворину, 11 марта, 1892, Мелихово.

большой ватерклозет», — признается он жене.⁹⁴ В этом, как и в других признаниях, анонимное отправление функций выделения возводится в принцип. Ставшая позднее крылатой цитата из рассказа *Дом с мезонином* (1896) метит по сути в том же направлении: «Хорошее воспитание не в том, что ты не прольешь соуса на скатерть, а в том, что ты не заметишь, если это сделает кто-нибудь другой».⁹⁵ Этим правилом Чехов оберегал читателей от соблазна публично идентифицировать грязь, указывая на ее происхождение от конкретного лица. Проводя регулярные аналогии между анонимизацией нечистот и хорошим воспитанием, писатель незадолго до смерти, переслал супруге собственный канализационный проект и приложил рисунок:

Если ты остановишься на том, чтобы купить дачу в Царицыне, то тотчас же посылай устраивать там ватерклозет. Нужно такой ватер, как в Ялте: провести трубы двором, потом вниз и там, сделав яму, зацементировать ее, покрыть рельсами, засыпать, оставив отверстие величиной со сковороду, закрывать кружком, вроде сковороды и купить насос такой, как в Ялте, чтобы поливать жидкостью сад.⁹⁶

Гигиенические мотивировки, заставлявшие Чехова постоянно возвращаться к идее сплавного туалета, со временем вытерлись из памяти потомков. Приписываемое писателю учение об «интеллигентности», как свойстве «интеллигенции», оказалось, напротив, востребовано. Оно было освоено русской культурой уже после того, как лишилось первоначальной привязанности к гигиеническим проблемам конца 19-го в. Примечательно, что идея «чеховского интеллигента», взятая на вооружение русскими просвещенными элитами, до сих пор не вяжется со скептическими высказываниями писателя Чехова в адрес последних. Именно русскую интеллигенцию апологет гигиенической картины мира считал наименее способной к анонимизации нечистот и, стало быть, весьма далекой от идеала хорошего воспитания: «[...] едва близко подойдет к нам ч у м а з ы й, как мы бросим ему прямо в харю слова пренебрежения: «Руки прочь! Сверчок, знай свой шесток!»»,⁹⁷ а вот другая запись (1899): «Я не верю в нашу интеллигенцию, лицемерную, фальшивую, истеричную, невоспитанную [...]».⁹⁸

Постоянно прорываясь, переохладжаясь и забываясь, российская канализация ни в советское, ни в постсоветское время не стала «по-интеллигентному» неприметной. Несостоятельность анонимного очищения, очевидно, покоилась и покоится, как было показано выше, на коллективном

⁹⁴ Чехов А., О. Книппер-Чеховой, 9 октября, 1903, Ялта.

⁹⁵ Чехов А., *Дом с мезонином*, 1896, гл. 1.

⁹⁶ Чехов А., Письмо О. Книппер-Чеховой, 3 марта, 1904, Ялта.

⁹⁷ Чехов А., Письма, т. 8, 1980, 24.

⁹⁸ Чехов А., Письма, т. 8, 1980, 434.

недоверии к неантропоморфным коммуникативным посредникам, безличным коммуникативным «каналам»: на недоверии к трубе, недоверии к почте, недоверии к сберкассе и т.д.. Непопулярность идеи общедоступного, формально организованного и анонимного канала информации объясняется тем предпочтением, которое в России традиционно отдавалось и отдается коммуникации «face-to-face»: совместному мытью в бане, передаче писем с оказией, хранению денег в банке, но из-под огурцов.⁹⁹ И баня, и банка предохраняют индивидуума и общество от информационных перегрузок, упрощают системы контроля и облегчают тактики взаимодействия с «информационным мусором», под которым понимается избыток в коллективной памяти ячеек, необходимых для хранения социально значимой информации.

V. Противостояние информационному мусору

Контроль над нечистотами требует особенных усилий функциональной памяти, которая, во-первых, хранит информацию о пережитом опыте загрязнения, и во-вторых, имеет способность мгновенно отождествлять грязь с опасностью. На длинных временных дистанциях память мобилизует «агентов-подавителей», обеспечивающих осмотрительность при принятии решений.¹⁰⁰ Манипулируя газетами и бумажными платками, представители гигиенических обществ затрачивают немало времени, чтобы избежать прикосновения к «опасным» поверхностям.¹⁰¹ К таковым относятся реальные и мнимые источники «видимой» и «невидимой» грязи, как то: части унитаза, ручки дверей, дождевые лужи или мусорные баки.

В отличие от подавителей, «агенты-цензоры»¹⁰² реагируют на внезапность. Они включаются тогда, когда загрязнение наступает раньше, чем «подавители» успевают принять меры. «Комические» положения, вызывающие смех зрителей, отражают реакцию мозга на скоростную ментальную перестройку, при которой «агенты-цензоры» переводятся в активное состояние. Такие положения, известные по жанру *slap-stick comedy*, вклю-

⁹⁹ Захарьин 2003, 93-114.

¹⁰⁰ Engl. «Suppressors»: «Suppressors-agents wait until you get a „bad idea“. Then they prevent your taking the corresponding action, and make you wait until you think of some alternative [...]. This leads to a certain loss of time, because nothing can be done until acceptable alternatives can be found» (Minsky 1985, 275-276ff).

¹⁰¹ Особенности поведения в туалете, к которым причают мальчиков и девочек, Эрвинг Гоффман рассматривает как одну из основных форм социализации по признаку пола («toilet segregation»): «There is thus established a sort of with-then-apart rhythm, with a period of the sexes being immersed together, followed by a short period of separation, and so on» (Goffman 1977, 313-324).

¹⁰² Engl. «Censors»: «Censor-agents need not wait until certain bad idea occurs; instead, they intercept the states of mind that usually precede that thought. If a censor could speak, it would say, „Don't even begin to think that!“» (Minsky 1985, 275ff).

чают, в частности, ситуации неожиданного загрязнения: напр., ассенизатор случайно направляет шланг с фекалиями на человека во фраке или слепая старушка, задумавшая принять лекарство, ненароком выпивает мочу. «Цензоры» действуют на уровне неязыковых и языковых практик. Если слово «кошка», по выражению Бэйтсона, не царапает, то произнесенное в обществе слово «говно» вызывает у воспитанного человека реакцию, граничащую со смехом и возмущением.¹⁰³

Задача «цензоров» состоит во временной остановке всего аппарата мышления. Пока мозг находится в расслабленном положении, память за короткое время организует новые «цензоры», которые приспособляются к уже перестроенным рамкам. Перестроенные когнитивные рамки не допускают повторного сбоя. Поэтому, напр., «грязная» острота при повторе уже не кажется смешной.

Охранные функции, которые на психическом уровне выполняют «подавители», в чем-то сопоставимы с функциями шаманов, знатоков этикета и экспертов-врачей, ведущих в обществе профилактику загрязнений. Их рекомендации часто имеют сходное содержание, хотя могут расходиться в деталях аргументации, как то: воля духов, требования хорошего тона или вероятность заражения. Очевидно, что позиция «подавителей» уязвима перед действием временных факторов: шаман может потерять контакт с духами, церемонеймейстер и имидж-мэйкер могут «прозевать» изменения в этикете, авторы научной доктрины рискуют утратить авторитет, если аргументы противников оказываются сильнее. Так, открытая в начале 20-го века реакция Вассермана опрокинула представления о методах лечения сифилиса, господствовавшие в Европе более четырех веков. Функция «цензоров» в чем-то сопоставима с той ролью, которую в обществе играют шуты, телевизионные комики и журналисты. Их профессиональная задача состоит в том, чтобы спровоцировать «смех в зале», или, иначе, вызвать эффект «короткого замыкания», при котором когнитивные «рамки», орга-

¹⁰³ Показательно, что выбраковка «грязной» лексики происходила в речевом этикете европейской цивилизации вслед за изданием регламентов, запрещавших слив испражнений в уличные каналы. Ролан Барт не совсем прав и не совсем оригинален, утверждая, что «будучи написано, говно не пахнет» («écrite, la merde ne sent pas») (Barthes 1971, 140). До него Августин Аврелий в трактате *De magistro* провел сходное различие между «знанием о говне», словом «говно» и самим говном, заметив, что первое «лучше» второго, а второе «лучше» третьего. Очевидно, с другой стороны, что слово «говно» воспринимается иначе, чем слово «вертолет», относясь к разряду т.н. «обценной» (т.е. грязной) лексики. См. комментарий Лапорта к парижскому эдикту о нечистотах (1539) и последовавшему за ним нормированию французского языка (Laporte 1978, 19ff). Характер нормирования русского речевого этикета – сходный. В контексте регламентации придворного (невербального) поведения в начале 18-го в. простонародные обозначения телесных отправлений, напр. «дрочить» (*играть*), «лизун» (*лакомка*), «дристать» (*пачкать*), кстати, и «говно» и пр., попадают в разряд обценной лексики (Захарьин 1998, 49-89).

низирующие устойчивые реакции на традиционные практики, неправильно налагаются и начинают «искривляться».

Вопрос о том, какую наивысшую степень сложности имеют, могут и должны иметь системы социального контроля над чистотой, до сих пор не имеет однозначного ответа. Модель, идеально предохраняющая от загрязнения, должна была бы содержать в оперативной памяти суммарный опыт взаимодействия с грязью, накопленный человечеством. Такая модель могла бы обходиться без «цензоров» и, как следствие, без юмора и смеха. Но она потребовала бы наращивания актуальной памяти до объемов, не реализуемых на уровне естественного интеллекта.¹⁰⁴ Спор о том, лучше ли иметь больше или меньше агентов-подавителей, в чем-то сродни старому религиозному прению о том, лучше ли молиться нескольким богам или одному. Модель многобожия условно соответствует модели фрагментарной памяти, хранящей информацию о мире в несвязанных между собой ячейках памяти. Так, разные боги в Древнем Риме покровительствовали множеству естественных источников, объединенных людьми в подвижные системы акведуков и клоак. Многобожие служило этической основой анонимного очищения, отправлявшегося в специальных архитектурных комплексах бань и терм. Примечательно, что распространение личных ванн в европейских домах начала 19-го в. происходило на фоне символической реконструкции римской традиции очищения.

Идеалу единобожия соответствует модель архетипической памяти, организованной в связанные друг с другом пучки значений. Ее иллюстрацией может служить ритуал коллективного омовения, обретший сакральность в представлениях ранних христиан. Вместе с ритуалом крещения христианство предложило Европе и более ясные, проще запоминаемые истины, понятные простому народу. Догадка Гиббона о том, что Рим погубило его многобожие, бросает тень тления на ванны и термы как продукты римской цивилизации.¹⁰⁵ Управление сложной системой отводных каналов в непрерывно расширяющемся городе требовало невероятных затрат памяти и роста управленческих ресурсов. На нехватку и тех, и других указывает систематическое переполнение центральной очистной клоаки (*cloaca maxima*) уже в середине 1-го в. н.э. К этому времени Рим стал задыхаться от

¹⁰⁴ Перроу, исследовавший роль человеческого фактора в техногенных катастрофах, противопоставил «свободно» и «тесно» связанные системы (Loosely Tightly Coupled Systems). Традиционные бани, где участники очищения никак не связаны с теми, кто парится в другой бане, могут служить примером «свободно» связанных систем. Канализация, включающая дополнительные формы контроля над чистотой, являет собой пример «тесно» связанных систем. Из этого различия не следует, что в обществах, где представлены «тесно» связанные системы контроля, катастроф меньше (Perrow 1992).

¹⁰⁵ См. Gibbon E. 1776-1788. The Decline and Fall of the Roman Empire.

нечистот.¹⁰⁶ Разрушение сложной очистительной системы Древнего Рима было заклеимено как «варварство» в период европейского Просвещения 18-го в. Несколько позднее в период романтизма, искавшего идеалов в Средневековье, было сделано и противоположное открытие. Оно состояло в том, что высокие истины постигались варварами в редких актах коллективного очищения.

Противопоставление анонимного и публичного очищения в контексте европейской цивилизации имеет, как видно из примеров, универсальный характер. Переход от одной модели к другой связан с увеличением или уменьшением негативных агентов памяти, несущих контрольную информацию об опыте взаимодействия с нечистотами. В период складывания символов коллективной идентичности, как правило, имеет место сокращение свободных ячеек памяти. Принципу «все в одном» оказываются подчинены при этом и практики телесного очищения. В этот период происходит оживление интереса к коллективным гигиеническим практикам. Волна националистических настроений, прокатившаяся по Европе после наполеоновских войн, принесла на своем гребне увлечение традиционными «русскими» банями. Вместе с коллективным началом они несли в себе идею высокой температуры, олицетворявшей творческую энергию масс. Открытие в Германии «русских» бань (1818) автор проекта Поххаммер представлял как дело общегосударственного значения. «Когда Его Величество Король Прусский соблаговолили лицеизреть мою первую русскую баню, – писал он, – Они выразились так: «Русская нация сильная и здоровая, и паровая баня может быть тому причиною»».¹⁰⁷ К руководству Поххаммера прилагались подробные чертежи заурядных российских мылен. Возникла плеяда немецких медиков, рекомендовавших «русскую баню» в качестве уникального и универсального средства кожного очищения.¹⁰⁸ «Даже сифилитические поражения кожи успешно излечиваются паром», – заверяло клиентов руководство *Русская баня* (1848).¹⁰⁹ Возвращение к пропаганде коллективного очищения, поданное под вывеской медицинского оздоровления имело место и в 20-ом в. Так, в послевоенной Германии распространяется актуальное и сегодня увлечение финскими и

¹⁰⁶ Сдававшиеся внаем центральные казармы (*insulae*) имели системы водного очищения только на первом этаже. Испражнения, собранные с остальных девяти этажей, выносились в ведрах на мостовую, где они стояли несколько дней См. Grassmuck/Unverzag 1991, 44ff.

¹⁰⁷ Orig. «Als des Koenigs von Preussen Majestaet im Jahre 1818 mein erstes Russisches Dampfbad in Augenschein nahmen, äußerten Sie: «Das russische Nation sey kräftig und gesund, und das Dampf=Bad moege Antheil haben»» (Pochhammer 1824, 5ff).

¹⁰⁸ Ср. неполный список руководств по применению русских бань (1815 и 1830 гг.): Hirsch 1816; Gregorius 1819; Gregorius 1820; Hille 1823; Tolberg 1826; Zeise 1827; Barrie 1828; Bering 1828; etc.

¹⁰⁹ Orig. «[...] selbst syphilitische Hautausschläge werden mit Erfolg durch die Dämpfe behandelt [...]» (Freuler 1848, 26ff).

русскими саунами. Первоначальное обоснование этой моды было связано с идеей успеха «сильных наций», сражавшихся в дни второй мировой войны на восточном фронте.¹¹⁰

Индивидуализация коллективного образа жизни сопровождается дополнительной дифференциацией социальных норм. Усложнение норм происходит бесконфликтно, если ему предшествует «размножение» агентов-подавителей функциональной памяти. Иллюстрацией индивидуальной этики, основанной на самоконтроле, может служить, как было показано выше, утверждение в обществе гигиенических практик, отправляемых в одиночку и анонимно. Резкий переход советского человека от публичного к анонимному очищению, происходивший в СССР 1950-1980-х гг. в контексте бурного роста индивидуального жилья, очевидно, не был ответом на запрос коллективного менталитета. Не только российские «почвенники», но и советские «западники» уже в 70-е гг. усмотрели в анонимизации очищения зародыш наступающего кризиса коллективных ценностей. Внедрение дешевого типового жилья («хрущевок», «брежневок», «чешек» и т.д.) дало в распоряжение каждой городской семьи личные санузелы, состоявшие из ванн и сплавных туалетов. Но оно же поставило под сомнение готовность советского человека справляться в одиночку с собственной нечистотой. Не сходящая более 30 лет с российских экранов комедия *Ирония судьбы, или с легким паром* Эльдара Рязанова (1975) одной из первой вскрыла дуализм двух «символов веры» – ванны и бани, разделивших советское общество на две неравные части. Соответственно, герои фильма поделены на тех, кто способен и тех, кто не способен связать идею обновления с ритуальным очищением. При всей сложности выбора, основную порцию зрительских симпатий собирают два главных персонажа, обладающие одним симптоматичным сходством: оба являются заложниками дружбы (она – женской, он – мужской). Направляемые коллективом, они начинают испытывать интимное влечение друг к другу – и выигрывают партию у других героев, не способных довериться магии коллективного присутствия. Баня награждает легким паром тех, кто впадает в беспамятство, ванна окатывает холодной водой тех, кто находится в плену у своей памяти и подавляет ею других.

Традиционный русский рецепт очищения коллективной памяти включает банный ритуал, отправляемый «здесь и сейчас». В контексте современного информационного общества, в котором ограниченность ресурсов живой функциональной памяти ставится как одна из самых острых проблем, этот рецепт обретает новую/старую актуальность. Симпатично, что телесное очищение переводится сегодня в новое медиальное измерение, в котором акцент делается на противостояние «информационному

¹¹⁰ Vossen 1956, 29.

мусору». Загрязнение, связанное с перегрузкой памяти, находит выражение в стрессах и нарушениях нервной системы, но также – в сбоях систем производственной логистики. Непрерывно наращивая объем искусственных носителей информации, постиндустриальное общество вынуждено идти назад, приспособлявая «живое» и «отработанное» знание к телесным функциям естественных носителей. Характерно, что гипер-организованные общества, как японское, сегодня практикуют издание дешевых книг на рулонах туалетной бумаги, условно ставя знак равенства между тривиальными практиками телесного и информационного очищения.¹¹¹

Понятие «очищение», осознанное как процесс выбраковки вторичной информации, сегодня тяготеет к самозначности. Являясь продуктом высшей нервной деятельности, различие грязного и чистого уже последовательно осмысливается обществом как источник очищения всей нервной системы.¹¹² Требование «свежих» ощущений и «свежей» информации обретает культурную omnipрезентность. Очиститься от «информационного мусора» можно, уехав в девственные джунгли, вступив в секту или сев в теплую ванну у себя в квартире. Характерно, что посетители публичных бань в Западной Европе ожидают сегодня от «легкого пара» в первую очередь «биотического» эффекта, связанного с релаксацией нервной системы.¹¹³ Бани, служившие в 15-м в. для очищения, а в 16-19-м вв. – для оздоровления тела, сегодня работают, как терапевтические схемы, обслуживающие потребности перегруженного информацией общества. В мире, в котором несвязанные между собой события, лица и интерпретации транспортируются на миг в общий бассейн новостей, коллективные очистительные практики материализуют процессы симультанного появления и

¹¹¹ Ср.: «Книги на рулонах туалетной бумаги начало выпускать одно из японских книжных издательств [...] Главная проблема, с которой столкнулись издатели при реализации нового проекта стала ограниченная длина рулона – всего 30 метров. Стол малое пространство не позволяет печатать книги целиком. Поэтому авторы, пожелавшие увидеть собственные произведения на рулонах туалетной бумаги, специально для этого проекта готовят выжимки из своих трудов объемом не более трех тысяч знаков [...] Одним из несомненных достоинств новой полиграфической продукции является [...] низкая стоимость книги:– чуть более трех долларов. Интерес к продаже современных свитков уже проявили около 30 магазинов Японии» (см. <http://www.turist.ru> от 15.03.2005).

¹¹² Вторичная обработка отходов («recycling») требует классификации и разделения мусора, становясь «проблемой сознания и мотивации». Ср.: «Das Abfallproblem wird zu einem Bewusstseins- und Motivationsproblem» (Grassmuck/Unverzagt 1991, 97ff).

¹¹³ Ср.: «До 70 % посетителей бани и сауны идут париться именно для эмоциональной и психической релаксации [...] Для двух третей посетителей бани (сауны) пребывание в парилке означает снятие психического и мышечного напряжения, у них после бани появляется ощущение психического комфорта, снижение возбудимости» (в: «Компьютер и здоровье»: <http://comp-doctor.ru/sauna>). К тому же выводу приводят опросы «саунистов», то есть регулярных посетителей саун, предпринятые в Австрии в 70-х – 80-х годах 20-го в. (Norden 1987, 83ff). Уже в 1980-е гг. более 76 % опрошенных в Германии признавались, что регулярно страдают от стресса (Franke 1986, 88).

исчезновения, рождения и погружения в небытие. Они призваны создавать иллюзию близкого присутствия там, где «теле-присутствие» давно стало нормой.

Литература

- Берн Э. 1992. *Игры, в которые играют люди*, Л.
- Богданов К. 2005. *Врачи, пациенты, читатели. Патографические тексты русской культуры XVIII-XIX веков*, М.
- Вайнштейн О. 2003. *Ароматы и запахи в культуре*.
- М. Венгрова И./ Шилинис Ю. 1976. *Социальная гигиена в СССР*, М.
- Виноградов Н. 1888. «Заметка о сифилисе», *Земский врач*, 6, 6-81.
- Герценштейн Г. 1896. «Передвижные врачебные отряды для борьбы с сифилисом», *Вестник Общественной Гигиены*, Сентябрь-Октябрь.
- Десятов А. 1896. «К вопросу о деревенском сифилисе», *Общественное Санитарное Обозрение*, 11.
- Долгополов Н. 1896. «Сифилис, в населении Курской губернии, возможные и желательные меры борьбы с ним», *Общественное Санитарное Обозрение*, 17.
- Ельцин Б. 1994. *Записки президента*, М.
- Ефимов А. 1902. *Сифилис в русской деревне, его характерные черты и влияние на санитарное положение населения*, Казань.
- Забелин И. 1915/ 2000. *Домашний быт русских царей*, ч. 2, М.
- Захарьин Д. 1998. «Просветительская болезнь manustupratio. История неприличного в слове и жесте», Schahadat Sch. (Hg.), *Lebenskunst – Kunstleben (= Welt der Slaven. Sammelbände, Bd. 3)*, München, 49-89.
- 2003. «Путин и Петр I. Стереотипы русского политического поведения в системе многоканальной коммуникации», *Wiener Slavistischer Almanach*, 49, 93-114.
- Кагаров Е. 1929. «Состав и происхождение свадебной обрядности», *Сборник музея антропологии и этнографии*, т. 8, М., 171-173.
- Кант И. 1965. *Сочинения*, т. 4, ч. 1, М.
- Коржаков А. 2004. *Борис Ельцин: от рассвета до заката*, М.
- Лебедев Н. 1863. «Быт крестьян Тверской губернии и уезда», *Этнографический сборник*, СПб., Вып. 1.
- Липинская В. 2004. *Баня и печь в русской народной традиции*, М.
- Липков А. 2001. *Толчок к размышлению, или все о сортирах*. Коллекция «Совершенно секретно», М.
- 2002. «Русский сортир на фоне Востока и Запада», Алимов, И.: *Сосуды тайн. Туалеты и урны в культурах народов мира*, СПб., 21-38.
- Маркевич А. 1888. *История местничества в московском государстве в XV-XVII веке*, Одесса (= Slavistic printings and reprintings, Ed. Schooneveld C.H. 1970. Bd. 192, Mouton, Paris).
- Масса И. 1997. *Краткое известие о Московии* [ориг. Een cort verhael van begin en oorsprongk deser tegenwoordige oorlogen en tpoeblen in Moscovia, totten jare 1610 int. Cort overlopen ondert gouvernement van diverse vorsten aldaer], М.

- Новиков А. 1899. *Записки земского начальника Александра Новикова*, СПб. (репринт: Newtonville, 1980).
- Обозенко, П.: «О распространении сифилиса в Петербурге», *Вестник Общественной Гигиены*, 1898 (май) и 1899 (февраль и март).
- Пантюхов И. 1877. *Опыт санитарной топографии и статистики Киева*, Киев.
- Плесовский Ф. 1968. *Свадьба народа коми*, Сыктывкар.
- Покровская, М. 1893. *Популярная гигиена женщины-врача М.И. Покровской*, СПб.
- Попов С. 1893. *Санитарный обзор и медико-статистическое исследование г. Астрахани*. Составил санитарный врач Астраханского Упр. Рыбн. и Тюлен. Промыслами С.М. Попов, вып.1, Астрахань.
- Рубинов А. 1990. *Сандуны. Книга о московских банях*, М. — 2006. *История бани*, М.
- Сандберг Д. 1894. «Сифилис в деревне», *Врач*, 26.
- Сахаров И. 1837. *Дополнения к третьей части Сказаний русского народа*, СПб.
- Смирнов И.П. 2004. *Социософия революции*, СПб.
- Barrie C. 1828. *Russische Bäder, nebst einer Anweisung zu dem zweckmäßigsten Gebrauch*, Hamburg.
- Barthes R. 1971. *Sade, Fourier, Loyola*, Paris.
- Bateson G. 1972. „A Theory of Play and Fantasy“ [1955], *Steps to an Ecology of Mind*, London, 177-193.
- Bauhin J. 1602. *Ein New Badbuch, Und Historische Beschreibung, Von der wunderbaren Krafft und würckung, des Wunder Brunnen und Heilsamen Bads zu Boll ...* Durch Johannem Bauhinum, ins Deutsch gebracht durch M. David Förter, Stuttgart.
- Bering J. 1828. *Über die Russischen Schwitzbäder, deren Gebrauch und Heilkräfte*. Wien.
- Berne E. 1964. *Games people play: The Psychology of Human Relationships*. London.
- Bloch I. 1901. *Der Ursprung der Syphilis. Eine medizinische und kulturgeschichtliche Untersuchung*, Bd. 1. Jena.
- Blondel F. 1688. *Thermarum Aquisgranensium, et Porcetanae Elucidatio, et Thaumaturgia* [...], Aachen.
- Bourdieu P. 1980. *Le sens pratique*, Paris.
- Bury H. 1914. *Russian Life To-day*, London.
- Corbin A. 1982. *Pesthauch und Blütenduft. Eine Geschichte des Geruchs* [orig. Le Miasme et la Jonquille], Berlin.
- DeMause L. 1977. *Hört Ihr die Kinder weinen. Eine psychogenetische Geschichte der Kindheit*, Frankfurt am Main.
- Douglas M 1966. *Purity and danger. An analysis of the concepts of pollution and taboo*, London, New York.
- Durkheim E. 1988. *Über soziale Arbeitsteilung. Studie über die Organisation höherer Gesellschaften* [orig.: De la division du travail social, Paris, 1930], Frankfurt am Main.

- Elias N. 1939. *Über den Prozess der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen*, Bd. 1, (1992), Bd. 2 (1994), Frankfurt am Main, (= Suhrkamp 158).
- Franke E. 1986. *Sport und Gesundheit*, Reinbek bei Hamburg.
- Fresenius H. 1977. *Sauna: der ärztliche Führer zur Entspannung und Gesundheit durch richtiges Saunabaden*, Hamburg.
- Freud S. 1905. *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*, Wien.
- Freuler J. 1848. *Das russische Dampfbad, in Verbindung mit der Kaltwassercur*, Schaffhausen.
- Furrer D. 2004. *Wasserthron und Donnerbalken. Eine kleine Kulturgeschichte des stillen Örtchens*, Darmstadt.
- Goffman E. 1974. *Frame Analysis, An Essay on the Organization of Experience*, New York.
- 1977. „The Arrangement between the Sexes“, *Theory and Society*, Vol. 4(3), 313-319, 324.
- Goodall J. 1971. *Wilde Schimpansen. 10 Jahre Verhaltensforschung am Gombestrom* [orig. engl. In the shadow of man], Reinbeck bei Hamburg.
- Grasmuck V., Unverzagt Ch. 1991. *Das Müll-System. Eine metarealistische Bestandsaufnahme*, Frankfurt am Main.
- Gregorius F. 1819. *De sudationibus Russicis*, Berolini.
- 1820. *Die Russischen Bäder, ihre Wirkung und Anwendung*, Berlin.
- Hess M. 1606. *Natuerliche wolerfahrene Beschreibung des Markgräffischen Bades [...] durch Herrn D. Johan, Matthaecum Hessum*, Speyer.
- Hell J. 1922. Aufzeichnung... (Vorhanden im Archiv des Instituts für Zeitgeschichte.)
- Hille K. 1829. *Das Dampfbad, seine Einrichtung, Wirkung und Anwendung*, Dresden.
- Hirsch Chr. 1816. *Von den Vortheilen der in den Kaiserlichen Staaten gebräuchlichen Dampf- oder Schwitzbäder*, Bamberg.
- Kattenbusch F. 1920. „Deus absconditus bei Luther“, *Festgabe für Julius Kaftan zu seinem 70. Geburtstag 30. September 1918*, Tübingen, 170-214.
- Koehler R. 1955. „Der Deus absconditus in Philosophie und Theologie“, *Zeitschrift für Religions- und Geistesgeschichte*, Bd. 1. Köln, 47-58.
- Koschorke A. 2003. *Körperströme und Schriftverkehr. Mediologie des 18. Jahrhunderts*, München.
- Laporte D. 1978. *Histoire de la merde*, Paris.
- Lewis M. 1993. *Scham. Annäherung an ein Tabu*, Hamburg.
- Lieberman L. 1972. „The changing ideology of socialization: toilet training, mass media, and society“, *International journal of contemporary sociology*, vol. 9, N4, October, 188-199.
- Lietzmann A. 2003. *Theorie der Scham: eine anthropologische Perspektive*, Tübingen.
- Loenhoff J. 2001. *Die kommunikative Funktion der Sinne. Theoretische Studien zum Verhältnis von Kommunikation, Wahrnehmung und Bewegung*, Konstanz.
- Luhmann N. 1987. *Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie*, Frankfurt am Main.
- Minsky M. 1985. *The Society of Mind*. New York.

- Morgan M. 2002. „The plumbing of modern life“, *Postcolonial Studies*, vol. 5, N2, 171-195.
- Morley H. 1866. *Sketches of Russian life. Before and during the emancipation of the serfs*, London.
- Morris D. 1967. *The naked ape: a zoologist's study of the human animal*, London.
- Neelmeyer-Vukassowitsch H. 1887. *Russland (Europäisches und asiatisches Russland)*, London.
- Norden G. 1987. „Saunakultur“, *Österreich. Zur Soziologie der Sauna und des Saunabesuches*, Wien, Köln, Graz.
- Olearius A. 171. *Vermehrte Neue Beschreibung der Muscowitischen und Persischen Reise [1656]*, Schleswig (= Deutsche Neudrucke. Reihe Barock 21. Hrsg. von Trunz E., Tübingen.
- Quétel C. 1986. *Le Mal de Naples: Histoire de la Syphilis*, Paris.
- Palmer R. 1973. *The water closet, a New History*, Newton Abbot.
- Perrow Ch. 1992. *Normale Katastrophen* [orig. Normal accidents], Frankfurt am Main.
- Pochhammer G. 1824. *Russische Dampfbäder als Heilmittel durch Erfolge bewahrt*, Berlin.
- Pruys K. 1995. *Helmut Kohl*, Berlin.
- Reinhartz A. 1998. „Why ask my name?“ *Anonymity and identity in biblical narrative*, New York.
- Saint-Simon, Duc. de 1983. 1691-1702. *Mémoires. Additions au Journal de Dangeau*, Paris.
- Sartre J.-P. 1943. *L' être et le néant, essai d'ontologie phénoménologique*, Paris. — 1985. *Das Sein und das Nichts. Versuch einer phänomenologischen Ontologie*, Hamburg.
- Scheidegger G. 1993. *Perverse Abendland – barbarisches Russland. Begegnungen des 16. und 17. Jahrhunderts im Schatten kultureller Missverständnisse*, Zürich.
- Scheler M. 1957. „Über Scham und Schamgefühl“, *Max Scheler, Zur Ethik und Erkenntnislehre, Schriften aus dem Nachlass*, Bern.
- Schnapp J. / Tiewes M. 2006. *Crowds*, Stanford.
- Sedillot R. 1992. *Muscheln, Münzen und Papier: die Geschichte des Geldes* [orig. Histoire morale et immorale de la monnaie], Frankfurt am Main.
- Seidler G. 1995. *Der Blick des Anderen. Eine Analyse der Scham*. Stuttgart.
- Simmel G. 1901/1983. „Zur Psychologie der Scham“, *Schriften zur Soziologie. Eine Auswahl*, hg. von Heinz-Jürgen Dahme und Otthein Rammstedt, Frankfurt am Main, 140-150.
- Tannen D. 1993. *Framing in Discourse*, Oxford.
- Thompson M. 1979. *Rubbish theory*, Oxford.
- Tolberg J. 1826. *Über Einrichtung, Gebrauch und Wirkung des Russischen Dampfbades [...] Ein Leitfaden für Jeden, der diese Art Bäder hier gebrauchen will*, Magdeburg.
- Vahros J. 1966. *Zur Geschichte und Folklore der Großrussischen Sauna*, Helsinki.
- Venzmer G. 1929. *Eine sterbende Krankheit. Vom Aufstieg und Niedergang der Syphilis*, Stuttgart.

- Vigarelo G. 1988. *Wasser und Seife, Puder und Parfüm Geschichte der Körperhygiene seit dem Mittelalter* [orig. *Le propre et le sale*], Frankfurt am Main.
- Vossen A. 1956. *Sonnenmenschen. 6 Jahrzehnte Freikörperkultur in Deutschland*, Hamburg.
- Waldeck F. von 1884. *Russland. Einrichtungen, Sitten und Gebräuche*, Leipzig, Prag.
- Weber M. 1904. *Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus*, Weber, *Gesammelte Aufsätze zur Religionsphilosophie*, Tübingen, 1920, Bd. 1, 17-206.
- 1965. *Die Protestantische Ethik I*. Eine Aufsatzsammlung, hrsg. v. Winkelmann J. Hamburg, Gütersloh.
- Wurmser. L. 1998. *Die Maske der Scham. Die Psychoanalyse von Schameffekten und Schamkonflikten*, Berlin.
- Zeise H. 1827. *Kritische Beurtheilung des Unterschiedes Russischer Ofen=Dampfbäder und Dampfkessel=Dampfbäder*. Altona.
- Žižek S. 1997. *The Plague of Fantasies*, London.

dmitri.zakharine@uni-konstanz.de

Jurij Murašov

GEDÄCHTNIS UND SCHIZOPHRENIE IN DER RUSSISCHEN MODERNE

I. Moderne und Elektrifizierung

Nicht nur für Lenin, sondern auch für den kanadischen Medientheoretiker Marshall MacLuhan bildet die Elektrifizierung den zentralen Faktor für die Um- und Neustrukturierung der Kultur der Moderne. Mit der Elektrifizierung endet das mechanistische Zeitalter des Buches, das gekennzeichnet war vom analytischen Denken und dem Bestreben der Zerlegung komplexer, sowohl gedanklicher wie industrieller Prozesse in kleine Einheiten. Das Zeitalter der Elektrifizierung weist hingegen eine deutliche Orientierung an synthetischen und integrierenden Denk- und Produktionsformen auf. Sowohl in zeitlich-historischer als auch räumlicher Hinsicht träumt das Zeitalter der Elektrifizierung von großen Synthesen und imaginiert Modelle, in denen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft ebenso zusammengeschlossen werden wie urbane und ländliche, nahe und ferne Räume, Zentren und Peripherien.¹

Diese durch die Elektrifizierung bedingte Orientierung an synthetisierenden Entwürfen ist wesentlich verbunden mit einer Wiederentdeckung der Mündlichkeit. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts lassen sich zwei Effekte beobachten, die entscheidend mit der Entwicklung und Verbreitung neuer elektroakustischer Medien (Mikrofon, Lautsprecher, Radio etc.) zusammenhängen: Erstens zeigt sich hier eine mehr oder minder starke Tendenz zur Aufwertung der Mündlichkeit, des gesprochenen und klingenden Wortes, die von einer entsprechenden Zunahme platonischer Skepsis und Kritik gegenüber der Schrift begleitet wird. Zweitens lässt sich eine Renaissance von synthetisch-mythologischen Konzepten beobachten, die allmählich – in einzelnen europäischen Kulturen verschieden stark – die unterschiedlichen Bereiche des kulturellen Systems durchdringen (Wissenschaft, Kunst, Recht etc.).

Diese durch neue elektrisch-akustische Medien bedingten Effekte konstituieren auch jenen Rahmen, innerhalb dessen in der Moderne Gedächtniskonzepte reformuliert und entworfen werden.

¹ Vgl. MacLuhan 1964.

II. Medien des Gedächtnisses

Sowohl im Russischen als auch im Englischen oder Deutschen bezieht sich der Begriff des Gedächtnisses auf innere mentale Prozeduren und Erlebnisse, die durch verschiedene äußere Mittel, besonders durch rhetorische Techniken aktiviert werden, die aber letztlich stets in einem inneren, kontinuierlichen und zeichenfreien Raum funktionieren. Die Möglichkeit von *pamjat'* (*memoria*, Gedächtnis) gründet sich auf der Vorstellung einer direkten, bruchlosen Verbindung zwischen Geschichte und Gegenwart, Faktum und Zeichen und letztlich zwischen *signifié* und *signifiant*. Während diese innere Konsistenz des Gedächtnisses in der Sphäre der lebendigen mündlichen Rede relativ gesichert erscheint, wird sie rasch problematisch in der Sphäre der schriftlich-visuellen Repräsentation. Das grundlegende, von Platon bis Jacques Derrida diskutierte Problem besteht dabei darin, dass das Gedächtnis auf der Schwelle zur Verschriftlichung in eine innere, lebendige Seite und eine äußere, zeichenhaft tote Seite zersetzt wird. Es entsteht eine aporetische Konstellation der gegenseitigen Wechselbeziehung zwischen Vergessen und Erinnern. In dem Maß, wie Gedächtnis aus dem Bewusstsein in die Schrift verlagert, fixiert und vergegenständlicht wird, produziert diese Vergegenständlichung Vergessen: Der lebendige, erlebnishafte Bezug zur Vergangenheit geht verloren und lässt Probleme der Bedeutung und Interpretation der toten Gedächtniszeichen entstehen, die der kulturellen Gemeinschaft anzeigen, dass der unmittelbare Bedeutungsfluss aus der Vergangenheit in die Gegenwart nicht mehr gewährleistet ist.²

Die Annahme von Schrift als Gedächtnisspeicher setzt also zwei nicht unproblematische Trennungserfahrungen voraus: Zum einen die Einsicht, dass die lebendig-unmittelbare Bindung zur Vergangenheit für immer verloren ist, und zum anderen, dass die vergegenständlichten Gedächtniszeichen von nun an stets Meinungsverschiedenheit produzieren und dass es erheblicher argumentatorischer Mühen bedarf, Konsens darüber herzustellen, was die Zeichen erinnern.

Innerhalb der Epoche der typographischen Buchkultur, der so genannten Gutenberg-Galaxis, wird dieses Problem durch die Institutionen der Philologie und der Hermeneutik geregelt, wo es zum einen als Interpretationsproblem und zum anderen als archivarisches Organisationsproblem figuriert. Im Rahmen der typographischen Kultur wird weder die Institution des Archivs noch das rationale Konzept des Gedächtnisses in Frage gestellt.

² Zu dem Problem des Gedächtnisses auf der Schwelle von Schriftlichkeit und Mündlichkeit vgl. vor allem Ong 1982; zum Problem des Gedächtnisses in frühen Schriftkulturen vgl. Assmann 1997, 48-86; bemerkenswert ist hier die Unterscheidung Assmanns zwischen zwei Gedächtnistypen, einer „kalten“, bewahrenden Erinnerung, die versucht, historische Entwicklungen zu bremsen, und einer „heißen“ Erinnerung, die offen auf geschichtliche Veränderungen reagiert. Zwei Typen von „Postmodern Memory“ unterscheidet Sven Spieker 1996, 26-33.

Eine ganz andere Situation finden wir in historischen Epochen, wenn das Medium der Schrift, d. h. die Visualisierung der Sprache, im graphischen Raum materieller Zeichen kulturell noch nicht internalisiert ist oder erneut fragwürdig geworden ist. Dies ist der Fall zu Beginn der Schriftkultur (wie wir dies besonders deutlich im Werk Platons sehen können), ebenfalls zu Beginn der Typographie im 16. Jahrhundert und schließlich auch im Zeitalter der Elektrizität, als mit den Medien der so genannten sekundären Oralität (Radio, Mikrofon, Lautsprecher) eine Tendenz zur Wiederentdeckung der Mündlichkeit und eine damit verbundene Skeptik gegenüber der Schrift einsetzt.³ Schließlich lässt sich auch die Reaktualisierung der Archiv- und Gedächtnisproblematik in der Postmoderne als Effekt der digitalen Technologien und des Internets analysieren, die aufgrund der Schnelligkeit und Virtualität des Zeichenflusses Strukturmerkmale mündlicher Kommunikationsstrategien aufweist.⁴

Eine Konsequenz aus einer verstärkten Rückorientierung auf Mündlichkeit und einer radikalen Schriftkritik, die das Gedächtnis betrifft, besteht in der Entdeckung einer unüberbrückbaren Kluft zwischen den mit toten Zeichen angefüllten Archiven einerseits und der aktuellen, ästhetisch hergestellten (inneren bzw. mentalen) Vergegenwärtigung des Vergangenen andererseits. Eine Reaktion auf diese eigentümliche Koinzidenz von Gewinn und Verlust von Vergangenheit, von Erinnern und Vergessen ist eine widersprüchliche und letztlich schizophrene Strategie, die darin besteht, dass einerseits notorisch versucht wird, Archive zusammenzustellen, andererseits aber gleichzeitig der Impuls vorherrscht, die Institution des Archivs als Ansammlung toter Zeichen zu disqualifizieren und gar zu zerstören, um mit einem solchen Akt gleichsam blitzartig in die zeichenfreie Sphäre des vermeintlich unmittelbar-authentischen Gedächtnisses vorzustoßen.⁵

Eine solche gegenläufige, schizoide Gedächtnisstrategie finden wir in der russischen Moderne – eine Gedächtnisstrategie, die sich beispielhaft bei Vjačeslav Ivanov analysieren lässt. Ivanovs Gedächtniskonzeption liefert dabei eine Art von Matrix sowohl für die Avantgarde als auch für die sowjetische und post-sowjetische Kultur. Es ist eine Grundstruktur, die man bis hin in das Werk von Ilja Kabakov verfolgen kann, wo allerdings diese ihre innere schizoide Struktur ästhetisch reflektiert wird.

³ Zu den durch die elektroakustischen Medien bedingten kulturellen Konsequenzen vgl. besonders die einschlägigen Abschnitte in MacLuhan 1964.

⁴ Dazu MacLuhan 1964; Powers 1989, sowie Éko (Eco) 1998/31, 5-9; auch: Janmpol'skij 1998/31, 15-28.

⁵ Diese Tendenz zur Zerstörung des Archivs im Namen des Neuen liegt auch Boris Groys' grundlegenden Überlegungen zur Problematik des Archivs und des Neuen zugrunde, vgl. Groys 1993, 120-142 („Novoe v archive“).

III. Vjačeslav Ivanov: Gedächtnis als „*terror antiquus*“

Bekanntlich spielt die Gedächtnisproblematik in der Literatur, Kunst und Theorie des Symbolismus eine zentrale Rolle.

In Ivanovs Text „*Terror antiquus*“ über Leo Baksts gleichnamiges Bild, das in einer erhabenen Pose die griechische Göttin über dem ins Chaos versinkenden Atlantis zeigt, lassen sich vier Momente ausmachen, die grundlegend sind für die russische und sowjetische Moderne und die sich schließlich bis in die post-sowjetischen Gedächtnisentwürfe verfolgen lassen:

1) Der erste Aspekt betrifft Ivanovs platonische Konzeption der Anamnesis. Man könnte fast sagen, dass sich Ivanovs Konzept noch platonischer gibt als Platon selbst. Ivanovs Überlegungen setzen am antiken Terminus der *mnemosyne* an, den er aber nicht so sehr im Hinblick auf die Kunst, sondern in einem allgemein-kulturellen Sinn verwendet:

Мнемосина – Вечная Память: вот другое имя той преемственности общения в духе и силе между живущими и отшедшими, которую мы, люди овеществленного и рассеянного века, чтим под именем духовной культуры, не зная сами религиозных корней этого почитания. [...] Культура – культ отшедших, и Вечная Память – душа ее жизни, соборной по преимуществу и основанной на предании. (92)⁶

Entscheidend ist hier, dass Ivanov einen direkten, von keinerlei widerständigen Zeichen oder Medien getrüben, Sinnfluss zwischen Vergangenheit und Gegenwart annimmt und für die Kultur der Gegenwart die unmittelbare Präsenz der Vergangenheit fordert, ganz so, wie Platon dies an der ägyptischen Gedächtniskultur entdeckt und wertschätzt – im Unterschied zu der jungen, ihre eigene Vergangenheit vergessenden griechischen Kultur. Ivanovs Plädoyer für eine ägyptische, ausschließlich vergangenheitsbezogene Erinnerungskultur ist gleichfalls unmittelbar mit dem Begriff der *sobornost* verbunden.⁷ Ebenso direkt wie die Sinntransfusion zwischen Gegenwart und Vergangenheit erfolgt, so setzt Gedächtnis immer ein kollektives und von keinen Auslegungsdiskussionen getrübes und gestörtes, totales/totalitäres Einverständnis der kulturellen Gemeinschaft voraus.

2) Der zweite Moment betrifft das Überindividuelle von Gedächtnisprozeduren, das Ivanov an der eigentümlichen Darstellungsperspektive von Baksts Gemälde expliziert. Die besondere Qualität von Baksts Gemälde besteht darin, dass er den Untergang von Atlantis von der Position eines archaischen Verständnisses des Apokalyptischen darstellt, das nämlich im Unterschied zur christlichen Vor-

⁶ Hier und im Weiteren zitiert nach Ivanov 1979.

⁷ Vgl. zu der Tradition der „*sobornost*“ in der russischen Literatur Esaulov 1995.

stellung keinerlei zukunfts zugewandte Hoffnung (надежда) kennt und ausschließlich auf die Vergangenheit ausgerichtet ist. Nach Ivanov wird dieser Absturz in die Tiefe der Vergangenheit durch die eigentümliche Perspektive dargestellt, die der Künstler gewählt hat. Gleichzeitig ist das Gemälde auch nicht auf „egoistische“ oder „ästhetische“ Effekte oder auf eine psychologische Identifikation mit einem individuellen Schicksal aus. Im Gegenteil: von einer idealen, apollinischen – und das heißt für Ivanov – überpersönlichen Position aus wird hier eine „божественная борьба стихий“ (99) sichtbar.

3) Wie in einem dergestalt rückwärts gewandten Kulturmodell dennoch Geschichte entstehen kann, bildet das dritte grundlegende Problem in Ivanovs Gedächtniskonzeption. Nachdrücklich weist Ivanov ein ödipales, sich im Horizont der Gegenwart begreifendes und zielgerichtetes (historisches) Handeln zurück:

Когда мы [...] с юношескою и слепую ревностью устремляемся к преследованию односторонне понятых, отвлеченных целей и на безыменных и сравненных с землею могилах прошлого мечтаем строить заново во имя потомков, – мы неправо служим потомкам: и вот подрастает поколение детей и отрицанием упраздняет дело отцов. (93)

Das Privileg, Geschichte und Revolution zu machen, kommt nur jenen zu,

[...] кто в живом общении с отшедшими почерпают силу, которую передадут потомкам, и неугасимым поддерживают древний огонь на родовом очаге поколений, – те, кто живут для предков и потомков вместе, для оправдания ушедших чаемым свершением грядущих, – на прочном камне возводят стены богочеловеческого храма: эти суть истинные освободители. (93)

Ihnen kommt auch das Privileg der Zerstörung zu:

И если они охраняют только, но и разрушают, – то разрушают гроба, откуда хотят встать ожившие; и если сокрушают старые скрижали, – руют заклатья, что в плену смертном держали заколдованную жизнь – и не было ей воскресенья. (93)

Als letzte entscheidende Konsequenz erscheint hier das Machen von Geschichte auch, und gerade weil es sich aus der Tiefe der Vergangenheit legitimiert, als ein destruktiver Akt – die Zerstörung der Gräber als Zerstörung der materiell-zeichenhaften Substanz des Gedächtnisses, um damit einen vermeintlich freien Fluss von Sinn und Bedeutung aus der Vergangenheit freizusetzen und zu gewährleisten.

4) Der vierte Aspekt in Ivanovs Gedächtniskonzeption betrifft das Problem, wie nun dieses Privileg der Geschichtsgestaltung zu erlangen sei. Hier lassen

sich zwei Argumentationen ausmachen. Die erste Argumentation stützt sich auf die Institution des Geheimnisses, wenn Ivanov schreibt: „Всякое истинное проникновение в природу вещей – родимая повесть о старинной тайне: в былое простираются корни, и о давнем безмолствуют каменные пласты горных пород.“ (93) Nur einer exklusiven Inspiration ist es gegeben, die geheimnisvollen Worte und den „священный стих из летописи Бытия“ zu verstehen, was uns die Vergangenheit zuflüstert. Die zweite Argumentation ist mit der Geschlechterproblematik und mit dem Problem der Sublimation, genauer gesagt: mit der Destruktion der männlichen, erotisch-sexuellen Libido verbunden. Ivanov entwickelt diesen Gedanken anhand von Baksts Bild, indem er die Frage stellt, warum auf dem Gemälde die historische Macht und Zerstörungskraft des Gedächtnisses eine weibliche Gottheit (Artemis) zeigen muss. Historisches Handeln ist zwar – nach Ivanov – stets ein männliches Prinzip und Privileg; doch steht das männliche (erotische) Begehren nach Geschichte stets im Zeichen des Todes, da es sich angesichts des überzeitlichen Fatums und des ewigen Kreislaufs des Lebens immer als beschränkt und zu schwach erweisen muss:

[...] Судьба-Губительница есть именно та богиня любви, с ее улыбкой и голубем, которую видим мы на первом плане картины, торжествующую какое-то нескончаемое утверждение жизни среди гибели влюбленных в нее мужеских сил. Это она обрекает мужское на гибель, и мужское умирает, платя возмездие за женскую любовь, – умирает: потому что не удовлетворило Ненасытимой, и немощным оказалось пред Необорной. [...] Совокупная мужская энергия не в силах исполнить меру бессмертных желаний многоликой богини, и потому она губит своих любовников, от которых родит [...] только недоносков и выкидышей, – губит и образует вновь в надежде на истинный брак, но оскудевшая сила Солнца недостаточна в сынах [...], – а богиня все ждет своего истинного оплодотворения от Солнца. (103 f.)

Der Eintritt in die Geschichte vollzieht sich in dem Szenarium, das Ivanov hier ausbreitet, als Erfahrung des Scheiterns, Versagens und schließlich des Todes des erotisch-männlichen Prinzips und Handlungsantriebs. Mit anderen Worten: Erst die (Selbst-)Destruktion des erotischen Begehrens und damit eine Art imaginative (Selbst-)Kastration legitimiert das Subjekt zur historischen Tat.

IV. Gedächtniskonzepte in der russischen, sowjetischen und postsowjetischen Kultur

Der zeichenfreie Sinnfluss zwischen Vergangenheit und Gegenwart, Deindividualisierung, die Freisetzung des geheimen Sinns von Gedächtniszeichen durch Zerstörung der materiellen Basis von Gedächtnis bzw. der Institution des Archivs, Sublimierung bzw. Destruktion des erotischen Begehrens stellen zentrale Momente in Ivanovs Gedächtniskonzeption dar. Ihr Grundmechanismus besteht darin, eine vermeintlich unmittelbare Sinntransfusion zwischen Gegenwart und Vergangenheit durch die Überwindung und zum Teil auch durch die Zerstörung von zeichenhaft-materiellen und medialen Vermittlungsinstanzen zu gewährleisten, wobei die Gegenwart und (historische) Zukunft auf jeden Fall immer unter die totale Dominanz der Vergangenheit gestellt wird. In dieser Hinsicht stellt sich Ivanovs Konzeption als eine Art Matrix für die nachfolgenden russisch-sowjetischen Gedächtniskonzepte dar – für das avantgardistische, für das akmeistische wie auch für das sowjetische Gedächtniskonzept.

1) Der berühmte futuristische Gestus, „Puškin, Dostoevskij und Tolstoj vom Dampfer der Gegenwart zu werfen“, stellt nur auf den ersten Blick eine Art ödipale Renitenz gegen die Tradition und Vergangenheit im Namen der Zukunft dar. Vor dem Hintergrund von Ivanov betrachtet, zielt dieser Gestus eher auf die auch bei Ivanov vorfindliche Tendenz zur Zerstörung von Archiv-Institutionen als äußerlich-materielle Beschränkungen, die den aus der Tiefe der Vergangenheit hervordrängenden Sinnfluss blockieren. Dieses avantgardistische Insistieren auf der Diskontinuität resultiert nicht aus einer konzeptionellen Orientiertheit auf Zukunft und einer Offenheit gegenüber der Zukunft, sondern aus dem Bestreben, die Zeichenhaftigkeit, Materialität und Medialität (von Schrift und Bild) zu durchbrechen, die aller Gedächtnisarbeit in literarischen Kulturen anhaftet und damit dokumentiert, dass ein unmittelbarer Zugriff auf Geschichte nicht mehr gegeben sein kann, sondern stets kontroverse Auslegungsarbeiten erfordert. Diese wie bei Ivanov auch in der Avantgarde vorliegende totale Dominanz der Vergangenheit über Gegenwart und Zukunft zeigt sich wohl am prägnantesten in Chlebnikovs Sprachkonzeption – seiner so genannten Sternensprache, die einen Versuch darstellt, in eine archaisch-chaotische Ursphäre, vor aller Differenzierung in die einzelnen Nationalsprachen, vorzustoßen. Besonders aufschlussreich ist dabei Chlebnikovs Bestreben zur Annäherung der Sternensprache an die Sprache der Mathematik. Denn gerade die Sprache der Mathematik kennt im Unterschied zur alphabetisch-graphischen Sprache keine hermeneutischen Auslegungsprobleme und gewährleistet für den eingeweihten mathematischen Geist unmittelbare Evidenzerlebnisse. Ein solches totales Transzendieren der material-medialen Zeichenhaftigkeit ist in der Sprache bzw. Schrift aufgrund ihrer prinzipiellen Polysemie niemals gegeben. Gerade die Bezugnahme

Chlebnikovs auf die Mathematik bekräftigt die konzeptionelle Nähe des futuristischen Gedächtnisses zu Ivanovs „terror antiquus“. (In diesem Zusammenhang wäre auch Nikolaj Fedorovs *Философия общего дела* zu analysieren, die auf der Basis von absurden naturwissenschaftlichen Spekulationen mit ihrer Vision von der Wiedererweckung der Väter gleichfalls die Zukunft als exklusive Domäne der Väter feiert.)

2) Offensichtlich gegen den Futurismus formuliert Mandel'stam die akmeistische Haltung der Bewahrung von literarischen Traditionen:

Часто приходится слышать: это хорошо, но это вчерашний день. А я говорю: вчерашний день еще не родился. Его еще не было настоящему. Я хочу снова Овидия, Пушкина, Катулла, и меня не удовлетворяет исторический Овидий, Пушкин, Катулл. (169)⁸

Über eine reine Teilhabe an der Vergangenheit und Tradition geht diese Einschätzung jedoch weit hinaus. Wie in Ivanovs „terror antiquus“ werden auch hier Gegenwart (und Zukunft) unter die vollkommene und metaphysische Dominanz der Vergangenheit gestellt, indem die Erfüllung der mit den Namen Ovid, Puškin oder Catull in der Vergangenheit gegebenen Sinnversprechen aus der Gegenwart in die Zukunft verlegt wird. Wenn sich auf den ersten Blick Mandel'stams Insistieren auf der literarischen Tradition auch grundlegend vom Futurismus zu unterscheiden scheint, so sind doch die argumentatorischen Grundfiguren und die Gedächtnislogik gleich: Genauso wie die Futuristen mit ihrem destruktiven Gestus gegen die literarischen Klassiker des 19. Jahrhunderts die Institution des literarischen Archivs zu sprengen versuchen, um den in den Tiefenschichten der Geschichte liegenden Sinn zu befreien und ihn in die Gegenwart und Zukunft direkt einströmen zu lassen, so beschreibt auch Mandel'stam die Klassiker Ovid, Puškin und Catull in ihrer empirisch-textuellen Überlieferung als defizitäre Erscheinungen, hinter denen sich eine Sinnfülle verbirgt, die sich bislang noch nicht realisiert hat.⁹ Und ganz ähnlich, wie Chlebnikov mit seiner Sternensprache versucht, vorhistorische und vor der Differenzierung der Nationalsprachen liegende Sinn- und Bedeutungsschichten zu reaktualisieren, so sieht auch der Akmeist Mandel'stam die Aufgabe der Dichtung darin, archäologische Tiefenschichten der Kultur zu erschließen:

Поэзия – плуг, взрывающий время так, что глубинные слои времени, его чернозем, оказываются сверху. Но бывают такие эпохи, когда человечество, не довольствуясь сегодняшним днем, тоскуя по глубинным слоям времени, как пахарь, жаждет целины времен. Революция в искусстве неизбежно приводит к классицизму. (169)

⁸ Hier und im Weiteren zitiert nach Mandel'stam 1990.

⁹ Dazu ausführlich und grundlegend vgl. Lachmann 1990, 354-371.

Obgleich sich Mandel'stam stets als philologischer Handwerksmeister gibt, so bleibt doch die entscheidende Bindung der russischen Sprache an die klassische hellenistische Vergangenheit eine geheime Korrespondenz. Wie bei Ivanov ist der Tiefensinn dieser historischen Dimension eine Geheimsache:

Русский язык – язык эллинистический. В силу целого ряда исторических условий, живые силы эллинской культуры, уступив Запад эллинским влияниям и надолго загощаясь в бездетной Византии, устремились в лоно русской речи, сообщив ей самоуверенную тайну эллинистического мировоззрения, тайну свободного воплощения, и поэтому русский язык стал именно звучащей и говорящей плотью. (176)

Der Clou von Mandel'stams Hellenismus besteht dabei letztlich darin, dass er – genauso wie bei Ivanov (und im Gegensatz zu Platons Unterscheidung der griechischen und ägyptischen Gedächtniskultur im *Timaios*) – direkt mit dem ägyptischen Totenkult identifiziert wird:

Наконец, эллинизм – это могильная ладья египетских покойников, в которую кладется все нужное для продолжения земного странствия человека, вплоть до ароматического кувшина, зеркала и гребня. (182)

3) Auf unterschiedliche Weise lassen sich auch die sowjetischen Gedächtniskonzepte auf Ivanovs „terror antiquus“ beziehen. Gerade diese unmittelbare Verklammerung von Gemeinschaftserleben und direkter Vergegenwärtigung von Geschichte und Vergangenheit, die Einheit von Erinnerung und Gemeinschaftsstiftung, stellt das Grundprinzip der Massenfeiern der frühen Sowjetkultur der 20er Jahre dar, wofür als beispielhaft das Massenschauspiel „Взятие Зимнего дворца“ (1920) angesehen werden kann. Hier wird vergangene Geschichte nicht dargestellt bzw. auf eine bestimmte Weise interpretiert, sondern wiederholt, um damit den historischen Sinn direkt in die Gegenwart einfließen zu lassen.¹⁰

Während die 20er Jahre mit ihren Massenveranstaltungen eine Art theaterpraktische Konsequenz aus Ivanovs Gedächtniskonzeption darstellen, setzt die sowjetische Kultur der 30er Jahre Ivanovs Gedächtniskonzept in einer massenmedial produzierten und vermittelten Mythopoetik um, in der die Zeitdimensionen von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft zu einem organischen Ganzen einer allumgreifenden Erzählung des Sozialistischen Realismus synthetisiert und verschmolzen werden. Dabei werden gleichzeitig im verstärkten Maße archaische und vorhistorische Motive, Themen und Sujets für die gegenwärtigen sinn-

¹⁰ Nach Hayden White ist gerade Fiktionalität die *conditio sine qua non* jeder Geschichtsschreibung, vgl. White 1981, 1-23.

und gemeinschaftsstiftenden Prozeduren in Anspruch genommen. Im Rahmen dieser mythogenen sowjetischen Gedächtniskultur wird auch die Geschichtsschreibung entsprechend präpariert. Wie in anderen Bereichen (Kunst, Wissenschaft, Recht) wird auch hier versucht, Strategien der Abstraktion und der Formalisierung, die die unmittelbare und lebendige Teilhabe an vorzeitlichen Wissensbeständen behindern könnten, zurückzunehmen. Eine besonders naheliegende Form, in direkten Kontakt mit der Vergangenheit zu treten, stellt die Personalisierung von Geschichte dar, die ihren Ausdruck in der Polemik gegen den marxistischen Historiker Michail Pokrovskij findet.¹¹

Die Zerstörung der männlichen Libido, die eine entscheidende Rolle in Ivanovs Gedächtniskonzeption insofern spielt, als erst diese Entsagung die Partizipation des Individuums an Geschichte legitimiert, stellt in vielfacher Hinsicht ein konstitutives Merkmal der sowjetischen Helden der 30er und 40er Jahre dar, die nicht nur gegenüber dem Übervater Stalin in einem „Zustand der perpetuierten Unreife“¹² bleiben, sondern darüber hinaus in einem auffallenden Maße mit körperlichen Beschädigungen und symbolischen Kastrationsmerkmalen ausgestattet sind – wie z. B. Aleksej Meres'ev aus Boris Polevojs *Повесть о настоящем человеке*.¹³

V. Ausblick: Kabakovs *Человек, который никогда ничего не выбрасывал*

Eine ebenso komische wie hintersinnige Auseinandersetzung mit dieser notorisch vergangenheitsorientierten Gedächtniskonzeption, die man vom Symbolismus bis in die Sowjetkultur verfolgen kann, stellt Il'ja Kabakovs künstlerisches Installationsprojekt *Человек, который никогда ничего не выбрасывал* (1986/88/94) dar. Auch in Kabakovs Kunstprojekt findet ein katastrophischer Absturz in eine chaotische Sphäre und – gerade beim Versuch, Erinnerung zu bewahren – der Verlust einer konsistent-individuellen Geschichte statt. Während aber von Ivanov und vor allem dann auch in der sowjetischen Kultur dieser Selbstverlust des Individuums in der Tiefe der Zeit von Ivanov als heroischer und erhabener Akt der Integration des Selbst in den sozialen Körper der *sobornost'* interpretiert wird, gibt es bei Kabakov kein Happy End: In Kabakovs Installation finden wir einen hochorganisierten und strukturierten Raum, in dem endlose persönliche Erinnerungsstücke arrangiert werden. Bei aller Strukturiertheit jedoch vermögen die Erinnerungsstücke sich nicht zu einer (biographischen) Geschichte der Ich-Werdung zusammenzufügen; in ihrer Geordnetheit scheinen sie von einem ontologischen Chaos und von der Unmöglichkeit zu er-

¹¹ Zur Geschichtsschreibung im Sozialismus vgl. Dobrenko 2000b, 874-896.

¹² Zum strukturellen Infantilismus in der sozialistischen Kultur vgl. Dobrenko 2000a, 31-41, sowie Günther 1993, 179-183.

¹³ Vgl. dazu Smirnov 2000, 31-41, sowie Günther 1993, 16-31; zum Kastrationskomplex in der russischen Literatur vgl. ebenfalls Smirnov 1994, 13-80.

zählen, unter den Bedingungen einer totalen/totalitären Vergangenheit eine individuelle Biographie und Identität zu entwerfen.

Literatur

- Assmann J. 1997. *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. München.
- Dobrenko E. 2000a. „Socrealizm i mir detstva“, E. Dobrenko; Ch. Gjunter (Hg.), *Socrealističeskij kanon*, SPb., 31-41.
- 2000b. „‘Zanimatel’ naja istorija’: Istoričeskij roman i socrealističeskij realizm“, E. Dobrenko, Ch. Gjunter (Hg.), *Socrealističeskij kanon*, SPb., 874-896.
- Éko U. 1998. „Ot interneta k Gjutenbergu“, *Novoe literaturnoe obozrenie*, 31, 5-9.
- Esaulov I.A. 1995. *Kategorija sobornosti v russkoj literature*, Petrozavodsk.
- Groys B. 1993. *Utopija i obmen*, M.
- Günther H. 1993. *Der sozialistische Übermensch*, Stuttgart.
- Ivanov V. 1979. *Sobranie sočinenij*, t. 3, Brjussel’.
- Janmpol’skij M. 1998. „Internet, ili postarchivnoe soznanie“, *Novoe literaturnoe obozrenie*, 31, 15-28.
- Lachmann R. 1990. „Vergangenheit als Aufschub: Die Kulturosophie der Akmeisten“, *Gedächtnis und Literatur*, Frankfurt a.M., 354-371.
- MacLuhan M. 1964. *Understanding Media: The Extensions of Man*, New York.
- MacLuhan M., Powers B.R. 1989. *The Global Village. Transformations in World Life and Media in the 21st Century*, Oxford, New York.
- Mandel’stam O. 1990. *Sočinenija v dvuch tomach*, t. 2. M.
- Ong W. 1982. *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*, London.
- Smirnov I.P. 1994. *Psichoistorija russkoj literatury ot romantizma do našich dnej*, M.
- 2000. „Socrealizm: antropologičeskoe izmerenije“, E. Dobrenko; Ch. Gjunter (Hg.), *Socrealističeskij kanon*, SPb., 31-41
- Spieker S. 1996. *Figures of Memory and Forgetting in Andrej Bitov's Prose*, Frankfurt a.M., Berlin, Bern.
- White H. 1981. „The Value of Narrativity in the Representation of Reality“, W.J.T. Mitchell (ed.), *On Narrative*, Chicago, London, 1-23.

jurij.murashov@uni-konstanz.de

Irene Masing-Delič

**TEARS OF SENTIMENT AND GESTURES OF DEFIANCE:
ASPECTS OF GOR'KIJ'S AND ANDREEVA'S
SELF-REPRESENTATION 1902-1905**

The main thesis of this essay is that Maksim Gor'kij psychologically and artistically failed in the symbolist-modernist art of *zhiznetvorchestvo* ("life creation")¹ when he played out his folksy-sentimental(ist) variant of it (a la Esenin) to the liberal, but non-revolutionary, intelligentsia and that, partly as a consequence of this circumstance, he changed *emploi*, performing in "theatre of provocation,"² romantic high drama and revolutionary action spectacle instead, finding a new audience and a new large-scale stage – practically the entire Western world, as well as Russia – after the enormous success of *The Lower Depths* and the revolutionary events of 1905.³ The change of *emploi* to be discussed is thus a change in the writer's performance of self, in his image projection and semiotics of behavior. In an indisputably speculative vein, it is argued here that Gor'kij's growing alienation from his main dramaturgical rival, Anton Čechov,⁴ his conjugal-comradely union with the flamboyant ingénue actress and Bol'shevik activist Marija F. Andreeva – by Lenin affectionately given the party pseudonym of "The Phenomenon"⁵ – and his enormous success as a controversial public figure and drama writer were decisive factors in this shift of self-representation. In an equally speculative vein, it is suggested that it

¹ For a discussion of this concept see Paperno; Grossmann (1994).

² Term taken from Hubner (1992).

³ Basinskij speaks of Gor'kij's fame after *The Lower Depths* as "unheard-of, phenomenal, of a kind that not only no Russian but neither any foreign writer ever knew (with the possible exception of Lev Tolstoj, whose fame however grew slowly and organically as was typical in the 19th century, whereas Gor'kij's fame literally "exploded"). See Basinskij 2005, 201.

⁴ For a detailed discussion on the relationship Čechov-Gor'kij, see my articles "Purges and Patronage: Gor'kij's Promotion of Socialist Culture," and "Little Snow Flakes and Petty Whiners: Gor'kij's The Summer People as a Parody on Čechov and His Dramaturgy," in *Telling Forms. 30 essays in honour of Peter Alberg Jensen*. For a characteristic detail of Gor'kij's actual hostility toward Čechov, while he was creating the myth of their "tender friendship", see Friedrich Fiedler's memoirs, in which he recalls going to Gor'kij's place in Kuokkala on the first anniversary of Čechov's death expecting emotional commemorations, but finding that "no one there even mentioned the writer" (Fiedler 1996, 344).

⁵ Volochova's biography of the actress is entitled *Fenomen* because of this party pseudonym, which Lenin gave Andreeva; he did so, because he was "enthused by her natural giftedness and variety of interests, her inexhaustible energy and devotion to the cause of revolution" (Volochova 1986, 4).

was wounded self-esteem (*obida*) resulting from his partly unsuccessful first choice of persona in non-revolutionary intelligentsia circles when first coming to the capitals from provincial Nižnij Novgorod that made Gor'kij opt for Lenin and his Bol'shevik program – under the guidance of Andreeva who herself nurtured the *obida* of slighted actress at the time.⁶ Lenin was a prominent intellectual and, to put it mildly, an efficient politician, who, unlike many leading *intelligently* Gor'kij had come across before and was meeting at the time, seemed to think very highly of him without demonstrating the condescension many cultural figures in liberal circles tended to show. Gor'kij would meet with Lenin personally in late November 1905 on the eve of that year's climactic revolutionary events and clearly they both saw mutual benefits in further relations. Gor'kij was finding the milieu in which he would become the object of ever-growing adulation – those revolutionary-intellectual audiences, radical student and politically fashionable artists' circles, which would make him a cult-figure.⁷ Idolization by the younger generation and radical groups, however, did not diminish Gor'kij's *obida*, and thus, initial failure on the stage of public performance and continuing “pockets of resistance,” to some extent at least, fed the fire of his political protest and possibly became a not unimportant personal factor in Gor'kij's support of the Bol'sheviks. Consciously or subconsciously, Gor'kij's major goals became the demonstration of the ethic, aesthetic and ontological superiority not so much of those found in “the lower depths,” as of the one who had shouldered the task of defending these “insulted and injured” against their “oppressors,” be these the “Romanov family” or “outdated” theatre directors, such as V. Nemirovič-Dančenko, or writers “losing touch,” such as Čechov. Becoming more popular than the “passive-pessimistic” Čechov and wooed by many in the MCHT ensemble, not least its patron Savva Morozov and his favorite actress Marija Andreeva, Gor'kij, in his turn, ceased wooing the Moscow Art Theater. Having been a representative of the “spontaneous” folk and not having won over everyone of the old guard intelligentsia in this role, he became the “conscious” political agitator who was going to shake the foundations of all status-quo institutions.⁸

Settling in Moscow at the beginning of the century and beginning to write for Konstantin Stanislavskij's and Vladimir Nemirovič-Dančenko's Moscow Art Theater, Gor'kij first opted for a folksy “*dobryj molodec* from the mighty

⁶ Andreeva met Lenin in Geneva in 1903 and it was during this visit that they began to develop plans for how “to help Gor'kij, in all ways possible (všemerno), to become more firmly integrated into the Social-Democratic environment” (Volochova 1986, 72).

⁷ To quote just one contemporary, the actress O. V. Gzovskaia: “Kto iz nas ne znal naizust' 'Pesnju o Sokole' ili 'Burevestnika'? Ved' vozduch byl napoen revoljucionnymi nastroenijami” (Quoted from Volochova 1986, 12). As this statement indicates, the younger generation of artistic-intellectual circles were usually enthusiastic admirers of Gor'kij.

⁸ Using the terms “spontaneous” and “conscious,” I am of course referring to Katerina Clark's well-known terminology in her *The Soviet Novel. History as Ritual* (Chicago 1981).

Volga" performance of self – a *dobryj molodec* with a “broad soul” that encompassed emotional sensitivity as one of its key elements. Invariably in “costume,” i.e. “dressed democratically” in a Russian/Ukrainian shirt and trousers tucked into boots,⁹ demonstratively not attempting to overcome his dialectical *okan'e* and possibly equally demonstratively mispronouncing foreign words,¹⁰ he presented himself as a man of the people, touchingly naïve and clumsy, but with a sensitive heart of gold, “seismographically” reacting to every injustice on micro- and macro-levels; this heart, attuned to all nuances of suffering, was also receptive to all manifestations of the “Lofty and the Sublime” – not least “Art and Beauty.” Thus, according to Ol'ga Knipper he, for example, (in September 1900) told the MCHT ensemble how he had read Čechov's “The Ravine” (*V ovrage*) to a crowd of peasants on the banks of the river Psol, in the forest, and how these had sobbed while listening to his recital, and how lovingly they had looked at Čechov's portrait brought to the forest by Gor'kij. During this account, Gor'kij himself had “tears in his eyes.” Her comment “pretty, isn't it,” addressed to Čechov, clearly conveys irony.¹¹ Possible literary inspirations for the projection of the aesthetically sensitive people and writer of the people could have been Ivan Turgenev's *Notes of a Hunter*, in which the Russian *narod* often is presented as more receptive to art than the aristocracy and as no less, but possibly more, creative than that class. Karamzin's ironical statement in his *Bednaja Liza* that even “a peasant woman has a heart” may have come into play here as well – in the sense that Gor'kij was demonstrating the picture of a tearful *narod* weeping over the misfortunes of fellow sufferers and thus clearly in full possession of delicate emotional-aesthetic sensitivity, however much this notion still was doubted by the elite. As for his own tearful role, it was most likely Puškin's notion of the poet as an “echo” to whatever he registers and experiences that was the major source of Gor'kij's “sensitive” demeanor, since perhaps already then he was grooming himself for the role of the “Puškin of the Proletariat” (more on that below).¹² The tearfulness, for which he seems to have had a natural propensity, thus became both a spontaneous and manipulated demonstration (a “prop”) of the intense responsiveness that the *samorodok* writer laid claim to having. Like a good actor able to cry if the role demanded it, Gor'kij could produce tears when

⁹ I.A. Belousov tells how all the Sreda members would dress up for their meetings, always wearing city clothes, whereas Gor'kij would “stand out” by wearing “democratic” garb. See (Eventov, vol. 1, 157). He also remembers that many thought that “Gor'kij was advertising his image,” but the memoirist himself is convinced that Gor'kij dressed as he did simply because he found his simple clothes more “comfortable” than conventional suits. He also remembers that Gor'kij created quite a fashion, Saljapin, Andreev and Skitalec also sporting simple folk dress at the time (*ibid.*, 158).

¹⁰ F. Fiedler was dismayed by Gor'kij's incorrigible stressing of “Berlin” on the first syllable.

¹¹ See Čechov 2004, I, 81.

¹² Also, see my article “Full of Mirth on the Edge of the Abyss” (Masing-Delič 1997).

the situation required – and probably the tears were quite heartfelt, as tears of wounded self-esteem and newfound self-admiration tend to be.

In any case, writing to Anton Čechov while still living in Nižnij Novgorod, Gor'kij already in his first letter (from October/November 1898) introduces a strongly sentimentalist strain into their correspondence, giving detailed descriptions of his emotions and “soulful” reactions to Čechov’s art *s mladych nogtei* (from babies’ toes).¹³ As behooves an almost Karamzinian sentimentalist, he “wept” over them, as well as “laughed sadly” over them, obviously referring to the “laughter through tears” stance of Gogol’ (283). He does anticipate a possible ironic reaction from the addressee to his outpourings, but also credits him with the largesse that is able to see the virtue of a “silly heart” in turmoil. The letter ends with the assumption that Čechov’s “pure and clear spirit” is “sobbing” in a dull world and that this “sobbing” (*rydat’* and *rydanie*) is a “call to the heavens” on Čechov’s part, i.e. that the latter shares his correspondent’s *obida* over the social and political world order. The next letter is again using a “sentimentalist” vocabulary in which “tears” and “the heart” dominate the discourse. Added is also the notion of “trembling” – it seized him watching the scene where Dr. Astrov speaks of “Africa” and its heat (“*ja zadrozal ot voschiscenija*”).¹⁴ Although Čechov responded with sympathy to these letters, there were also admonitions to tone down an exuberant style, at least in his artistic writing. Eventually, Čechov’s refusal to share in effusive sentiment became the cause of a new and very strong *obida* on Gor’kij’s part.

For a fully appreciative audience of his sentimental-folksy performance Gor’kij had to wait for an actress with “theatrical mannerisms” (*teatral’nye alljuri*) – the MCHT actress Marija Fedorovna Andreeva.¹⁵ She too apparently favored a sentimental and melodramatic style of acting in both life and art playing ingénue roles in a markedly “touching” and intense style, with the latter eventually jarring with MCHT’s more subdued performance poetics, as well as moderate political stance, which made the theater refuse her (and Gor’kij) in using its stage as a political platform. While still an actress at MCHT, however, she already admired Gor’kij’s performance of the “sensitive champion and offspring of the folk whose heart resonates to Great Art.”

The revelation occurred during a performance of *Djadja Vanja* in 1900, during the Crimean trip MCHT took to show Čechov (who could not come to

¹³ Gor’kij 1997/8, vol. 1, letter 248, 283-284.

¹⁴ Gor’kij 1997/8, vol. 1, letter 256, 292-293.

¹⁵ Aleksandr Bachrach’s expression, conveying Vera Bunina’s perception of the actress (Bachrach 1979, 130). In her *Diaries*, Bunina, recalling their shared Capri times, notes that “Mar’ia Fedorovna spoke as if in the theatre” while addressing a religious procession, “saying the same thing over and over again, in a too markedly Italian fashion” (ibid., 201). Bachrach also recalls Bunin commenting – with irritation – on incidents from the same Capri time, such as Gor’kij’s demonstratively theatrical gestures, his constant sermonizing, exaggerated demonstration of his superiority, irritating and artificial Volga ‘okan’e’ (ibid., 129).

Moscow for health reasons), some of his plays in performance. On this particular occasion, however, the play was but the prop for Gor'kij's own miniature play, while the crucial performance was Gor'kij playing himself as sensitive spectator of *Uncle Vanja*. The audience was encouraged to watch his monodrama in the audience rather than the play on stage. This is Andreeva's description of Gor'kij's behaviour as spectator cum actor:

Глаза его то вспыхивали, то гасли, иногда он крепко встряхивал длинными волосами, видно было как он старается пересилить себя; но слезы неудержимо заливали глаза, лились по щекам; он досадливо смахивал их, громко сморкался, смущенно оглядывался и снова неотрывно смотрел на сцену.¹⁶

His eyes would flare up, then again become extinguished; sometimes he would energetically shake his long mane of hair; it was obvious he was trying to control and overcome himself, but the tears unstoppably filled his eyes, flowing down his cheeks; irritated, he would fling them off, blowing his nose loudly; then he would look back in embarrassment, afterwards once again fixing his gaze on the stage.¹⁷

This enraptured spectator is apparently completely unaware of being watched attentively by a very beautiful and elegant woman with connections and influence,¹⁸ who was also an actress at the famous theater he himself was soon going to be part of as a playwright. He repeatedly does look "backward in embarrassment," ostensibly to check that his touchingly "silly" behavior has not been noticed by the audience of which he is a part, but apparently never in the direction where she is sitting and watching him so intently. She, in her turn, albeit a professional actress, seems to be completely "swept away" by his performance, possibly still unaware that tears and trembling had seized Gor'kij many times already during numerous previous readings and viewings of *Uncle Vanja* (see the letter to Čechov quoted above). Although it could be argued that the loud blowing of his nose and over-emphasized "pulsating" to the rhythm of the dramatic action (*glaza ego to vspykhivali, to gasli*; emphasis by IMD)

¹⁶ Andreeva 1963, 42.

¹⁷ This and all other translations from the Russian are mine.

¹⁸ Andreeva was at the time married to Andrej Alekseevič Zeljabuzskij, a civil servant who had general's rank and was trusted by the government. She herself shone on social occasions, such as the balls of the general-governator (Voločova 1986, 27). She was at that time also a close friend of MCHT's patron Savva Morozov – ever since 1899 he was openly in love with her to the detriment of his marriage (Morozova; Potkina 1998, 79). Andreeva's beauty was generally admired and both Kramskoj and Repin painted her. So did Grand Duchess Elisaveta, the last Tsarina's sister. Meierkhol'd was enchanted by Andreeva and even wrote a poem to her: "kogda pestrjat krugom bezvkusnye narjady, / Tvoja odežda – nežnoj belizny ... / Kogda glaza drugih gorjat grechovnym bleskom, / V tvoikh – lazur' morskoi volny ..." (See Morozova; Potkina 1998, 183). It was a general impression that she was an "angel" who exuded guileless innocence.

demonstrate crude acting techniques, she – herself a “theatrical” actress — may have perceived him as something like an “Aeolian harp,”¹⁹ reacting every time to the “music” played with equally strong vibrations-emotions. Alternatively, she presents the drama of “two kindred souls,” swept away by the same wave of shared exalted feelings. By the time she wrote her memoirs, she may also have been acquainted with Gor’kij’s proletarian version of the Puškinian “The Poet as Echo Myth” – with his vision of himself as the writer who “echoes the life of the universe” with senses refined beyond the ordinary (as in Puškin’s “The Prophet”), a condition that presupposes easily stimulated senses of extraordinary power.²⁰ She would later emphatically claim that Gor’kij’s sensitivity was extraordinary. Stating that, as a writer, he was a “splendid actor,” i.e. that he “enacted” the characters he created both when creating them and later when presenting them in the readings of his texts, she would also point to his total identification with any given role, to the point of receiving what may be termed “stigmata.”²¹ Thus, writing about a murder, he developed the same knife wound as that inflicted on his heroine and had it “for several days.”²² In fact, a doctor was called in, who explained to her that such reactions were possible with “exceptionally sensitive and impressionable” people. She also gave a different version of the same incident, stating that the writer deliberately inflicted a wound to himself with a knife in order to feel the pain his heroine had to suffer and that the “spot” was visible “for several days.”²³ According to Andreeva, Gor’kij even “died” with his heroine, i.e. he fainted, falling to the floor in his study with a heavy thud which she heard from her room below, causing her to rush upstairs and to find him in this condition.

In either version, there is an interesting intimation that Gor’kij was a kind of Christ-like figure. Gor’kij was of course not the traditional Christ of pity in either his own or her presentation of the Christ image. Thus Andreeva emphasized that it was true that Gor’kij had a “weakness,” namely to weep a great deal but that his propensity for tears was not founded on pity, or self-pity, but that it was an invariable reaction on his part to the “beauty of art.”²⁴ In her

¹⁹ Andreeva recalls that having read Leonid Andreev’s story “V tumane,” he was so excited that he “trembled all over, vibrating like a taut string” (Andreeva 1963, 48). In a letter to K. Stanislavskij (from April 1902), she writes about the “strings” (struny) connecting them and that it is painful even to touch them (ibid., 60). Thus “strings” seem to have been an image she liked to use.

²⁰ The phrase is taken from a letter Gor’kij wrote to Nina Berberova. Although it is from a later period than the one discussed here, Gor’kij’s echo-myth apparently was being formed already then (see Berberova 1979, 174). Already Gor’kij’s “Danko” with his flaming heart torn out of his chest (by himself) testifies to Gor’kij’s interest in this classical and famous poem that would also powerfully inspire Dostoevskij.

²¹ See Andreeva 1963, 337.

²² Andreeva 1963, 338.

²³ Volochova 1986, 195.

²⁴ Andreeva 1963, 337.

memoirs of the time she and V. Chodasevič spent in the Gor'kij household in Sorrento, Nina Berberova asks the question why Gor'kij cried so much; she was astounded by the capacity of his "lachrymal glands to exude liquid for any reason," since in "the deterministic world in which he lived, there would, it seemed, be no place for tears."²⁵ The answer to the riddle may possibly be found in Gor'kij's determination to be the inevitable end product of the Russian genius that Gogol' predicted would come as a reincarnation of Puškin and his "prophet" from the eponymous poem only on a mass scale that would make the Russian nation one of sheer geniuses of subtle sentiment. Gor'kij, being one of "the people," could then view himself and be presented as that threshold figure that heralded the birth of the Russian folk as one consisting entirely of Puškinian "echoes" marked by extraordinary perceptiveness and sensitivity – the guarantee of its historical task to be the reconciler of all national conflicts in the world as Dostoevskij had envisioned this notion in his "Puškin speech". Thus, a natural propensity for weeping would be cultivated and perfected to be demonstrated to the world – and himself too perhaps – that he was the universal echo of Puškin's poem the Russian "omni-man" (*vse-čelovek*) that Dostoevskij had depicted in his speech, and the "socialist overman" he himself had presented in his works.²⁶

Andreeva may genuinely have seen Gor'kij as a proletarian Prince Myškin who, through his sensitivity to beauty (in his case leading to positive action though),²⁷ would save the world; or she may have been his "promoter," manager and image maker from the outset of their union. Thus, she was possibly already assessing his "performance" for political purposes,²⁸ manipulating her soon-to-be lover as much as her current admirer, the millionaire Savva Morozov, whose protection at MCHT she enjoyed and from whom she would soon, shortly before his suicide (murder?) in the summer of 1905, receive a life policy of one hundred thousand roubles.²⁹ Interesting in any case is the "watching-the-spectator-who-in-his-turn-is-watching-the-watcher-out-of-the-corner-of-his-eye"

²⁵ Berberova 1979, 189.

²⁶ *The Socialist Overman* is the title of Günther's very perceptive book on Gor'kij (Günther 1993).

²⁷ Gor'kij's famous antipathy to Dostoevskij does not preclude a shared utopian vision of Russia's role in world history with Gor'kij offering a secularized and crude version of Dostoevskij's religiously founded expectations.

²⁸ Although she had not yet met Lenin, she was apparently already interested in anti-government political ideas.

²⁹ For discussions of whether Morozov's death was suicide or murder, see Boris Nosik (2003), Arutiunov (2002) and Morozova's and Potkina's *Savva Morozov* (1998). All three works, including the least speculative by Morozova and Potkina, agree that the Bol'sheviks had vested interest in killing Morozov to get at this life policy money that Andreeva had promised the party. There was no hope for getting more money out of Morozov in other ways, since he was clearly cooling toward their cause and had refused the Party (represented by L. Krasin) further subsidies. Any hopes he may have had about a union with Andreeva had also been dashed by this time through her choice of Gor'kij, so that this powerful emotional lever was also no longer operative.

situation (as Gor'kij undoubtedly was watching Andreeva in spite of never looking directly at his fair admirer) in the monodrama or perhaps rather duodrama discussed above. It is one that appears to have been staged for courting the writer's newfound muse in an attempt to convince her of the spontaneity of his pure and sensitive heart, knowing that she would observe his show of sensitivity and draw her appropriate conclusions from it. Possibly the "show" also "signalled" that their combined performances – hers being that of the great actress moved by genius – could have considerable impact on future spectacles on a large scale, spectacles that would have political impact. As for the spontaneity, who could suspect an absorbed spectator – one who could not even control his physiological reactions – to be thinking of the impression he was making on an observer? Possibly only an actress who herself liked to perform in life as much as on the stage would be able to appreciate such a *show* of sincerity.

Whatever the case, the "physiological" aspect, i.e. above all profuse tears but also trembling, was invariably part of Gor'kij's performance. Andreeva reports elsewhere that reading authors he "loved" he would invariably "vibrate like a taut string" and cry profusely and that many, if not most, of the younger members of the MCHT troupe were deeply moved by this spectacle.³⁰ The "trembling" and "vibrating" were very effective – Gor'kij was obviously in the most literal sense a "vibrant" personality.³¹ Even Stanislavskij was moved by Gor'kij's display of sensitivity when – confronted with crowds of admirers – he would "regularly be startled, extending his nostrils" (*vzdragival, raskryval nozdri*), while also "constantly smoothing out his straight long hair with the masculine fingers of his strong hand."³² Why did such "physiological" and "motor" details in Gor'kij's performance impress his audience which included quite a few skilled actors – one would think that such a crude variant of sentimentalist sensibility was by any standards passé at the time, especially since the performance apparently was quite repetitive? The reason could be that such sentimentalist behaviour would not be deemed appropriate in the educated intelligentsia but seen as normal and positive for the folk intelligentsia, the representative of which Gor'kij was perceived to be. Or was Gor'kij perhaps already mythologized as a new type of human being, endowed with senses and sensibilities that exceeded the norm of average human beings and that pointed to the development of the "Man" (*Čelovek*) of the future who would feel and think more intensely than any contemporary person? At least his supporters might

³⁰ Andreeva 1963, 48.

³¹ Jurij Zeljabuzskij remembers that Gor'kij was "vsem svoim gorjačim serdcom protestujuščij i kak-to vibrirujuščij" (with all his burning heart protesting and somehow vibrating) after his futile visit to Count Witte, trying to avert the events of Bloody Sunday. See Volochova 1986, 97.

³² Eventov, vol. 1, 159.

well have envisioned him as the "Puškin of the proletariat" and as a "Protean personality" who could encompass a broad range of emotions, possessing that "sixth sense" that Gumilev would clamour for in his poem "Sixth Sense" (of 1921) and that already the symbolists believed was developing in select contemporary personalities such as their own. Such a man was bound to be "larger than life" in all respects including the range and depth of his emotions. He would not be perceived as a "weepee" sentimentalist but as a man exceptionally endowed for registering the essence of phenomena and if his reactions were strong, that would be natural in a man of the people.

Perhaps this is the reason why also Gor'kij's many admirers and followers appear to have felt obliged to follow suit and to develop a heightened "epistemological emotionality" demonstrated in gestures and postures testifying to their "being shaken to the roots of their being" whenever confronted by him and/or his art. They too were marching forward with Gor'kij's "*Čelovek*" (1904) toward a New Mankind and World where "bourgeois" lukewarm emotionality was replaced by constantly vibrant feelings, merging with the lofty, thought of a superior intellect. This emulative trend can be seen in the Repin-Stasov circle, for example, for one because Il'ja Repin left a drawing of such an "audience performance". In his 1905 sketch of an event that may be termed "The Author Reads his Work to the Elect", we see N. Garin-Michajlovskij covering his forehead with one hand and directing his ecstatic glance into a transcendental distance-future, while listening like a "taut string" to Gor'kij's reading from his work *Deti solnca*. His facial expression is that of a man who cannot believe that he is hearing what he is hearing – it is too miraculous to be true. The art and music critic Vladimir Stasov, a venerable old man with a white beard and an ecstatic admirer of Gor'kij, sits on the same drawing with his hands folded and his head bent; he seems to be praying, or is in a mood, which replicates that of the biblical Simeon, who felt he could "go in peace,"³³ knowing that the saviour of Israel had been born. Stasov seems to be saying in his whole posture that he too can go in peace now that Russia's saviour was sitting there right next to him, reading *The Children of the Sun*.³⁴ Gor'kij himself, for once seems rather collected in comparison to his audience. The drawing of course renders Repin's personal perception of the event.

Soon Gor'kij would add a "neo-romantic" element to this kind of performance, adding the figure of the beautiful and spellbound young woman, his newfound muse, to the scene. Marija Fedorovna was the given candidate for this

³³ Luke, 2, 25-32.

³⁴ Also in his written reactions, Stasov was invariably exuberant whenever Gor'kij was involved; he wrote to Repin's wife Nordstrom that since the meeting with Gor'kij three months ago he was still "swimming in ecstasy" (*vostorg*), that Gor'kij's was a "divine nature" and his intellect "miraculous" (*čudnaja golova*); he saw in him "poetry," "strength of spirit and artistry," "simplicity and truthfulness of form" (Voločova 1986, 91).

role of beauty and actress of "God's grace" riveted to genius.³⁵ We are at the premiere of *Na dne* again, in which Andreeva performed Nataša:

В третьем акте ему понравилось, как я играла. Пришел весь в слезах, жал руки, благодарил. В первый раз тогда я крепко обняла и поцеловала его, тут же на сцене, при всех.³⁶

He liked the way I played in the third act. He came to me all in tears. Squeezed my hands and thanked me. Then for the first time, I strongly embraced him and kissed him, right there, on stage, in the presence of all.

Apparently Gor'kij had not wanted her to perform the role of Nataša or even participate in the play *The Lower Depths* at all since she was considered to be of such beauty and elegance that she might not be able to cope with representing a simple girl in modest clothes mired in the milieu of the "lower depths." She insisted on getting the role however and convinced Gor'kij of her ability to transform herself into a new stage identity.³⁷ The scene above thus also marks Andreeva's joining forces with the cause and breaking with her old life (and *emploi* of the upper-class ingénue), dedicating herself to incarnating the writer's socialist word, as opposed to the less social problem-fraught roles of her past. Gor'kij himself was exchanging the intimate performance spaces of the theater parquet, theater studio and intelligentsia drawing room to the stage itself. While his space expanded, he however continued to perform the touchingly modest "Volga molodec" for the time being. After the premiere of *Na dne*, for example, and after the scene of bonding with his muse on stage he physically resisted being brought before the theater audience and becoming the center of attention even though he could not be unaware of the fact that he was bound to be called out. He literally had to be brought onto the stage by force and in the process of being forced into the limelight was made very visible indeed. Andreeva remembers:

[...] его буквально вытолкнули на сцену. [Surprised while smoking a cigarette,] он прятал ее в кулак. По обыкновению он был в черной косоворотке [...] в высоких сапогах.³⁸

[...] he was literally pushed onto the stage by force. [Surprised while smoking a cigarette], he hid it in his fist. As usual, he was dressed in his black Russian shirt [...] and in high boots.

³⁵ Andreeva was actually not that young any more when she met Gor'kij – she was born in the same year as he was (1868) – but her *emploi* was still the ingénue and she was still remarkably beautiful and young looking, judging by photographs and memoirs.

³⁶ Andreeva 1963, 49.

³⁷ Volochova (1986, 59) writes: "[...] она [...] сыграла Наташу искренне, правдиво".

³⁸ Andreeva 1963, 49.

True, Gor'kij would soon after the premiere of this immensely successful play also perform his role as object of adulation according to the principles of the "theatre of provocation" and in the tradition of "the great author despises the vulgar crowd" scenario; thus, Ol'ga Knipper wrote to Čechov that after one performance of *Na dne*, when he was called out by a wildly enthusiastic audience as usual, Gor'kij came out "angry, unwillingly, picking his nose and not bowing" to the applause.³⁹

Soon afterwards (in 1904) this union of a "great writer" and a "great actress," who was a comrade as well,⁴⁰ would be verbally fixed by the (private) dedication of Gor'kij's prose poem *Čelovek* to his inspirer and comrade-in-arms Andreeva; this prose poem celebrates the lofty ideals of a mankind dedicated to progressive ideas but also its tried and tested leader the great writer and thinker. The dedication is to her who has understod:

Вот вам моя песня [...] В ней – моя вера [...] мною было много испытано. Часто Смерть смотрела в очи мне и дышала в лицо [...] но и Смерть не убила мечты моей. [...] И не раз слышал я злой смех Дьявола над убитыми грезами юности, но и острая сила сомнения не разрушила эту мечту мою, ибо с ней родилось мое сердце. Я кладу его к Вашим ногам. Оно крепкое. Вы можете сделать из него каблучок для своих туфель.⁴¹

Here is my song [...] In it is – my faith. I have experienced much. Death often looked me straight in the eyes and breathed in my face [...] but even Death could not kill my dream [...] And more than once have I heard the evil laugh of the devil, ridiculing the crushed dreams of my youth, but even the all-penetrating power of doubt did not destroy my dream, since, together with doubt, my [staunch] heart too was born. I put it at your feet. It is tough. You can make little heels for your shoes out of it.

It could have been this kind of stylistic – and emotional – grotesque that formed the bond between the theatrical writer and the theatrical actress, particularly since both at times evoked bemused reactions on the part of the "sophisticated."⁴² Čechov too was not uncritical of her talents and had already annoyed Gor'kij by having reservations about this. While in the process of learning the role of Irina in *Three Sisters*, Marija Andreeva wrote a letter to him complaining that he had made no comment whatsoever on her interpretation of the role when he had attended a rehearsal. In conclusion she wished the ailing

³⁹ Čechov 2004, vol. 2, 129.

⁴⁰ She was not his *prekrasnaja dama*, but his "prekrasnij drug-ženščina" (Volochova 1986, 79).

⁴¹ Volochova (1986) discretely breaks off the quote after "k Vašim nogam," (63) sparing us the image of the heels made out of a staunch and tried heart.

⁴² Apparently Andreeva shocked the "refined" Petersburg audience by her piercing and loud screams in *Na dne*, even causing one pregnant lady to faint (Čechov 2004, II, 211).

writer to be *zdoroven'ki* (a healthy boy), apparently using this infantile word to convey the “warmth” of her “sincere” nature. He replied that he “had held himself back from any comment whatsoever to the extent possible (*eliko vozmozno*) so as not to disturb her in her work.” He also concluded by wishing her to be *zdoroven'ki* (a healthy girl), adding that he hoped that the “angels of heaven keep watch over her and keep her safe.”⁴³ The irony – although apparently not noticed by Andreeva – is unmistakable; it is conveyed for example by the exaggerated statement that he was refraining “to the extent at all possible” from making comments and in the use of the church slavonicism *eliko* (incidentally Gor'kij also often used Slavonicisms to convey irony); it is also evident in his quote of her infantile *byvajte zdoroven'ki* as well as the last pious and sugary wish for her protection by angels – all clearly a parody on her effusive style.⁴⁴ It could be argued that Čechov's irony was not the kindest but one explanation for his irony could be that he picked up on Andreeva's weakness for erotic innuendo in her letters to male addressees, camouflaged as warm “sisterly” concern, deep “comradely” affection, sensitive soul-searching, the outpourings of an “artistic soul” and other guises. Certainly some of Andreeva's letters to the good-looking N.E. Burenin who accompanied her and Gor'kij to the US and spent some time with them on Capri display an overflow of apparently guileless emotion that ostensibly pursues no goals except the demonstration of sympathy for a “comrade” battling the same battles as she. Her effusive letters could also be read as epistolary flirtations, at least by a reader less prone to exalted feelings than she lays claim to.

In any case, the role of – not *femme fatale*, but – “*ingénue fatale*” innocently unaware of her devastating power over men seems to have been enacted by her quite often. Particularly interesting in this regard is Andreeva's already mentioned relation with Savva Morozov, the wealthy patron of MCHT who wrote out a life policy for one hundred thousand roubles for her (which she cashed one year after his suicide/ murder and paid into the party coffers).⁴⁵ In 1904 she

⁴³ The letter from Čechov to Andreeva is quite unkind. Thus Čechov tells Andreeva that her letter gave him “such joy that he could not even express it,” begs her to consider him, her “debtor who can never repay her,” and tells her he might venture some very minor critical remarks on her acting, if he only had the opportunity to be at rehearsals and then only after watching her for at least the tenth time, or so. Andreeva does not seem to have picked up on the irony. For her letter to him and his letter to her, see Andreeva (1963, 52-54).

⁴⁴ Like Andreeva herself, her biographer Volochova apparently takes this letter at face value and as a proof of the great appreciation Čechov had for her acting (Volochova 1986, 54). In his rare retorts to Knipper's gossip about MCHT events, Čechov never was complimentary about Andreeva, for example, calling her a “*dama ne kul'turnaja*” (Čechov 2004, II, 157). He deemed her an “ordinary” (*obyknovennaja*) actress (Čechov 2004, II, 323). To be fair, some highly cultured people did admire her; the painter Isaak Levitan, for example, was deeply impressed by Andreeva in her role as Irina (Volochova 1986, 34), writing to Čechov about it. The actress V.P. Verigina paid a glowing tribute to Andreeva's acting talents (Andreeva 1963, 381-389).

⁴⁵ On the life policy issue, see reference 29.

wrote to her lover Gor'kij that she had been "taken aback" by Morozov's remark that Gor'kij was a lucky man since he was entitled to "defend her" against a harsh reality while he, Morozov, was not.⁴⁶ At the same time as Andreeva coyly formulated her complete surprise with regard to Morozov harbouring tender feelings for her,⁴⁷ Knipper's MCHT gossip in her letters to Čechov conveys that it had been long known to everyone at the theater that Morozov was infatuated with Andreeva. In Knipper's opinion Andreeva, as a result of Morozov's total devotion to her, had considerable power at the theater and "meddled" in everything by playing on her protector's feelings for her (acting *čerez vľjublennogo v nee mecenata*).⁴⁸ Even though she did not reciprocate his love, she did constantly ask for financial support for the party, for political prisoners, for Gor'kij's bail (when he was arrested in February 1905), invariably receiving whatever she asked for. Perhaps, while relying on her talent to convey guileless innocence, she created a "scenario" for Morozov with herself as a virtuous wife, first Željabuzskij's, then Gor'kij's, who could not respond to his passion for reasons of integrity, but who was not so cruel as to sever all relations with her (married) admirer and exalted friend. Morozov seems to have seen Andreeva as an angelic personality often corrected in this regard by her MCHT colleagues. Certainly he regarded her as a person unconcerned for her personal financial security (*nelepoj bessrebnicej*),⁴⁹ which is why he wrote out the life policy for her. Andreeva did in fact always put the party's needs before her own and she took none of the life policy money for herself.

Whatever scenario it was that was enacted with regard to Morozov, drawing upon her dual roles of actress and party comrade, Andreeva liked to intimate that her rich and impulsive nature – even though entirely guileless and honest – could not be confined by the "boundaries of convention." This form of life creation allowed her to combine the roles of devastatingly beautiful ingénue who unwittingly destroyed men with the role of "honest comrade" since it allowed her to display her beauty while innocently assuming that "comrades" did not register her feminine charms. They would not even notice that their female comrade appeared in an enticing negligee when discussing party finances or the publication of politically relevant literature. At least, judging by the account of V. Bonč-Bruevič of a business meeting with Andreeva, she was seductive woman and honest party comrade merged into one.

Bonč-Bruevič knocked on the door of a "large suite" in a "first-class hotel" in Moscow at eleven o'clock in the morning (in 1913) and was encouraged to come in even though Andreeva was still with a masseuse. Her "melodious

⁴⁶ Andreeva (1963, 67), in a letter of March 1904.

⁴⁷ Arutiunov (2002, 36) speaks of her romance with Gor'kij as "očerednoj roman".

⁴⁸ Čechov (2004, II, 152), in a letter of February 1903. Morozova and Potkina speak of Morozov's inability to "deny his beloved [Andreeva] anything at all (174).

⁴⁹ Morozova; Potkina 1998, 195.

voice" (*pevučij golos*) from the adjoining room conveyed warmest greetings from Gor'kij through the apparently not firmly shut door and he could also hear the "slaps" that the masseuse administered to Andreeva's flesh. She then entered, slightly "flushed" and wrapping herself in a "fluffy, light-blue peignoir," while extending her hand to him in a "comradely" fashion (*družeski*) and looking straight at him with her "wide-open, unblinking beautiful eyes, endowed with that enchanting glaze (*povolokoj*) that only Russian women have, especially those who have been richly endowed by nature with creative-spiritual beauty." Over "beautifully served coffee," there then ensued a friendly (*družeskij*) chat, focusing on the publication of propaganda materials, party finances and Gor'kij, who at that time was still on Capri. Andreeva revealed that the relationship between Bogdanov and Gor'kij was not of the type that would last, but that the one between Gor'kij and Lenin was of that type, since it was based not only on "love" but "enamoredness" as well, i.e. the two men loved and were enamored by each other. Bogdanov apparently lacked the fire that would spark such spiritual enamoredness. It is very likely that no enamored encounter between Andreeva and Bonč-Bruevič ensued here and then, but the acting techniques of feigned unawareness (of her charm), projection of innocent natural warmth (characteristic of a generous heart), and enthusiasm (for the mutual "enamoredness" of Gor'kij and Lenin) seems based on seduction strategies (while the status of wife is fully maintained).⁵⁰ With the already mentioned Burenin, Andreeva was more openly coquettish than she seems to have been with Bonč-Bruevič, stating for example, that he should "guard his heart" during her next visit, since everyone agreed that "she had become more beautiful and looked younger than ever." Her statement that "no mortal" and not even an "immortal" could see her beauty "and not suffer punishment," is presented as self-irony, but perhaps also as an announcement to some "mortals" (or was he in the immortal category?) that they might be graced by the visit of a goddess and the divine happiness only these could bestow.⁵¹ The rest of the letter conveys her wifely concerns about Gor'kij's health that, of course, were the concerns of the party as well.

Returning to the issue of Gor'kij's growing resentment over the fact that not all applauded his performance as sensitive folk-hero, he may have picked up on the irony in Čechov's letter to Andreeva, and other implied ironies aimed at both her and him. If so, he knew how to avenge the *obida* of irony, and this in a completely unsentimental vein.⁵² Thus, during the January 1904 celebrations of Chekhov's twenty-five years in literature and of the premiere of *The Cherry Orchard*, Gor'kij demonstratively "fussed" about Čechov, already clearly

⁵⁰ Bonč-Bruevič 1968, 120.

⁵¹ See Andreeva 1963, 225.

⁵² E.A. Gutina is one of the few scholars who have discussed (in a short article) the complex role of *obida* in Gor'kij's interactions with his surroundings (Gutina 1996).

marked by his near death. As the actor V.I. Kačalov remembers, one of Gor'kij's supporters at MCHT, he "was in constant turmoil and full of indignation" (*volnovalsja i vozmuščalsja*) about the "insensitivity" of these celebrations.⁵³ He repeatedly and loudly stated that these festivities would "kill" Čechov and he also entreated his writer-colleague "to lie down and stretch out his legs," apparently unaware that the colloquial expression he used (*protjanut' nogi* means "to die.") Čechov, who did not "buy" Gor'kij's feigned linguistic innocence about the double entendre, assured him he was not yet ready to leave this world. Boisterous and fussy Gor'kij then left Čechov and Kačalov but was heard to "shout in a loud voice" to a fellow Marxist editor in the corridor about some recent issue debated in the press, demonstrating what could be characterized as "the indignation of an honest man, pouring out his heart." This, however, could also be seen as a show of "artificial sincerity" – a show of being in the midst of life while others were "croaking their last" – as his entire behaviour that evening intimated, beginning with the "concerned" fussing that made Čechov's illness all too plain, to the inappropriate pun, and ending with a demonstration of the "vitality" of the vigorous man in the "midst of life," so "overflowing" with energy that it was unmistakably clear who was to change the world and who would depart from it. The performance of naïve sincerity is above all conveyed by the performer apparently completely unaware of how his booming voice carried, and how his "concern" demonstrated his superiority. An "overflowing heart" just cannot "help itself." One more detail of Gor'kij's performance at that time could be mentioned in this context, since it would seem to show a consistent technique: during the premiere of Čechov's *Cherry Orchard*, Gor'kij was observed by the literary memoir writer Fiedler, keen to register his reactions to the play. Gor'kij did not applaud a single time, even though he hardly could have believed himself to be unobserved by curious fellow spectators eager to know his reaction to the new play by Čechov, since it never was the case that he would not be closely scrutinized by everyone present. He could, however, pretend to believe that no one was paying attention to him, who was but a modest *samorodok* writer, and therefore mark his "sincere" lack of enthusiasm, while ensuring that many would see he did not much care for it.

By the time Andreeva and Bonč-Bruevič met in the Moscow Hotel, her acting career was in decline, however attractive she still was in her appearance. She had long ago broken with MCHT (in 1904), her reason being that she felt disappointed with its lack of political commitment. In her resignation letter to Stanislavskij she wrote:

⁵³ Gor'kij 1997/8, vol. 4, 229.

Мне больно оставаться там, где я так свято и горячо верила, что служу идее, а вышло – ну, не будем говорить об этом.⁵⁴

It is painful for me to stay in a place where I believed so piously and fervently that I was serving an idea, but where it turned out that – well, let's not go into that.

Explaining her departure from MCHT in political-ideological terms, Andreeva, passed over the issue of her acting, which she however touched upon in another letter to Stanislavskij:

Мне чувствуется, у Вас есть убеждение, что я о себе вообразила, что я преувеличиваю свой талант, и вот надо меня с этой неверной позиции сбивать.⁵⁵

I get the feeling that you are convinced that I have a high opinion of myself and that I exaggerate the scope of my talent, wherefore it is necessary to knock me down so as to take me out of my delusion.

In the same letter to Stanislavskij, she is also self-critical, stating that although she often felt so strongly for a given role that “all her inside trembled with tears and her head was spinning from excitement,” she would produce an unconvincing interpretation (*fal's*) and that she knew this herself.⁵⁶ It is of course very difficult to judge an acting talent a century after a performance, but, if talented, Andreeva seems to have belonged to those actors who can only play themselves. At any rate, Gor'kij believed she could not play the title role of Ostrovskij's *Bespridannica* (*The Bride Without Dowry*) entirely convincingly because she lacked that heroine's “slavish psyche,” wherefore her own “proud essence” would inevitably shine through.⁵⁷ Talented or not, Andreeva was, at least by a group within MCHT, not considered to be a very satisfactory actress (including Čechov) and this was reflected in her getting ever fewer significant roles, as well as in Morozov's growing irritation with MCHT, and especially with Nemirovič-Dančenko, who clearly did not think much of her acting talents. At the same time as critique of her acting appears to have been increasingly voiced (as well as of her political commitment that led to frequent police raids of the theater), Gor'kij's play *Summer Folk* (*Dačniki*) met with critique as well (especially by Nemirovič-Dančenko).⁵⁸ Gor'kij assumed it was because of

⁵⁴ Andreeva 1963, 65.

⁵⁵ Andreeva 1963, 89.

⁵⁶ Andreeva 1963, 90. She did also pick up on a general reaction that her acting was “banal” (see Andreeva 1963, 58-59).

⁵⁷ Volochova 1986, 86.

⁵⁸ Knipper too reacted negatively to the play; see Čechov 2004, II, 379. Although she thought that Gor'kij usually was good when he attacked the intelligentsia, she found he did so somehow “naively” this time.

political differences between him and the theater administration and, like Andreeva, he apparently was disappointed with a theater that no longer was serving the "idea," he himself embraced and believed others should embrace as well. He therefore gave the play to the Kommissarževskaja Theater which was politically engaged at the time. It was premiered there on November, 10th, 1904, and caused a scandal, pleasing the revolutionary audience and angering the liberal intelligentsia. In fact, instead of an audience hall and a stage, an audience and a play, there were two stages and two plays with the peak of the entire performance coming in the entr'acte. This is when the author stepped forward to silence the protest of the liberals and force their submission, which he successfully accomplished. At that moment, Gor'kij seems to have experienced a sense of total triumph and victory over all his intelligentsia enemies, judging from the letter he wrote to his former wife E.M. Peškova:

Первый спектакль – лучший день моей жизни ... Никогда я не испытывал и едва ли испытаю когда-нибудь в такой мере и с такой глубиной свою силу, свое значение в жизни, как в тот момент, когда после третьего акта стоял у самой ramпы, весь охваченный буйной радостью, не наклоняя головы пред «публикой», готовый на все безумия – если б только кто-нибудь шикнул мне. Поняли и – не шикнули.⁵⁹

The premiere was the best day of my life ... I have never felt and most likely never again will feel, to the same extent and with the same intensity, what power and what significance I have in life as at the moment, when after the third act, I stood at the very edge of the ramp, all seized by wild joy, not bending my head before the "public," ready to commit any crazy deed at all – if anyone would even dare so much as shush me. They got what I meant – and did not shush me.

This performance marked an important turning point in Gor'kij's image projection. Implied appeals to laud the sensitive heart of a man of the people were exchanged by a display of "righteous" anger, at least in regard to all those who did not join the march of "Man" moving "forward and higher." forever. The transition from sobbing in the stalls, stealthily observed by individual admirers and from being forcibly pushed onto the stage by loving colleagues amused by the timidity of genius, to the defiant rebel and Nietzschean overman coming forward to the very edge of the ramp, ready to "tame the beast" of an ideologically mixed audience, had been successfully made. The emotionality of the performance remained, but its emotional dominanta had changed from sentimentality to indignation and anger.⁶⁰

⁵⁹ Gor'kij 1997/8, vol. 4, 173

⁶⁰ Other testimonies from the premiere confirm that Gor'kij had made a very succesful "debut"

This "one-man-against-the-whole-(old)-world" act marked Gor'kij's transition to the "theatre of provocation," as well as to the "stage of world history." During the events in November-December of 1905, Gor'kij "converted his Moscow apartment into the headquarters of the insurrection and, dressed in black leather tunic and knee-high military boots, supervised the operations like a Bolshevik commissar."⁶¹ There was a military unit of revolutionaries from Georgia guarding him throughout this time and staying with him in his Moscow apartment,⁶² which also served as a weapons depot and school on how to explode bombs. In addition, there was a kind of "field kitchen," in the sense that Andreeva kept hot food ready for the combatants all day and night.⁶³

It was at this time that one of the best-known portraits of Gor'kij was painted – V.A. Serov's "A.M. Gor'kij". According to G.S. Arbuzov, Serov in this portrait emulated the old Italian masters, such as Michelangelo, cultivating the heroic and monumental, for his vision of his model. He thus created an image of Gor'kij that conveyed his "strength and courage", and captured his "severe glance, full of determination and will". The painter shows Gor'kij's right hand pointing to his heart and he seems to be addressing a crowd outside the picture frame. Arbuzov believes this posture was created by Serov to "show Gor'kij as he was in life, to characterize his ties with reality".⁶⁴ One could interpret this as meaning that the writer's hand is pointing to his heart, but that this heart is no longer full of timid sentiment, rather filled with "public" emotion. The heart that is being pointed to is not that of someone trying to persuade a hesitant elite, but that of a hero who – while still having a "heart" – reserves its emotions for the deserving. He is possibly even a "Napoleonic" type of hero, such as Puškin depicted him in his famous poem *Hero (Geroj)*, 1830 – i.e. as a hero of action and courage whose heart leads him to the "camp of the doomed" (Nekrasov) in order to make them victorious.⁶⁵ Napoleon would offer a suitable frame of

as the premier of political spectacle: "Takogo spektaklja, kak 'Dačniki', ja nikogda bol'še ne videl: spektakl' – demonstracija, spektakl' – schvatka dvuch političeskich partij. S odnoj storony – kadety, simvolisty, novovremency, ves' pravjy lager' literatury, s drugoj storony – Gor'kij." (letter to A.N. Tikhonov), and Gor'kij (1997/8, vol. 4, 366): "Such a performance as that of *Summer Folk* I have never seen since – it was a demonstration-performance, a fight of two political parties. On one side were the constitutional democrats, the symbolists, the New Times supporters, the entire conservative camp of literature, in the other camp – Gor'kij."

⁶¹ Figs 1996, 200.

⁶² For details, see V.O. Arabidze's account in Bonč-Bruevič 1968, 221-225.

⁶³ For details, see F. I. Drabkina's account in Bonč-Bruevič 1968, 216-220.

⁶⁴ Arbuzov 1964, 227.

⁶⁵ In Puškin's poem, the "poet" envisions how the "hero" (Napoleon) visited his soldier felled by the plague in spite of the risks that entailed for him; when told by his "friend" that this is a legend, disputed by historians, he makes the famous statement that "the elevating lie" is superior to a "host of base truths" and that the hero should be left his "heart." Gor'kij, as has often been stated, made these romantic notions the cornerstone of his own ideology where inspiring illusions lead to a reality in which "base truths" no longer exist, because heroes, temporarily, above good and evil, but retaining their "hearts" for the Just Cause, have re-

reference; after all, he too rose from the "lower depths" to a glory no one could have predicted for a Corsican corporal, just as Gor'kij "from the lower depths" was in the process of doing, taking on all of Europe on the battlefield of warring ideologies. Napoleon too had marked his democratic origins by wearing a simple grey coat amidst his amply decked out generals, just as Gor'kij had been wearing his simple Russian shirt among the well-tailored *intelligenty*. Above all, both were fearless of an old world of convention and fearless of bringing about its destruction in the name of revolutionary ideals.

Gor'kij's heroic heart still knew sympathy then, but it was now reserved for those, who like him, had known *obida* and decided to take their revenge for it. The writer, it would seem, demonstrated this shift in his behaviour and *emploi* in a small performance at the Fifth Party Congress in London in 1907. N.N. Nakorjakov, one of a group of young social-democrats, recalls that during speeches that evoked the heroic events of 1905 and called for new confrontations and that his group of young Bolsheviks were deeply moved as they heard behind them the following words uttered in a "half-whisper": "People like these are able to hold the future in their hands." Turning around, they saw Gor'kij's "pale face" full of "concentration," his eyes focused on Lenin and his immediate cohorts. It became clear to them that "Gor'kij had thought aloud."⁶⁶ That he possibly was also performing his favourite role of the totally absorbed observer, watched with admiration by other observers, did apparently not occur to his young fans. It is possible that the "performance" described above was invented by Nakorjakov for the sake of writing "inspiring" memoirs.

In any case, two disenchanting artists – Gor'kij and Andreeva – whose talents and ideals had been questioned, turned from a non-comprehending bourgeois-liberal world (Stanislavskij, Nemirovič-Dančenko, Čechov, Knipper and others at MCHT) and a "sell-out" theater audience (the *Dačniki* attacked in *Dačniki*) to the proletarian intelligentsia and to the larger stage of revolutionary action. Here gestures could be flamboyant, excessive and melodramatic without being regarded as outré, here no one demanded "good taste" and measure and no one recommended not using mixed metaphor. What followed after the break with MCHT (partly mended later) were theatrical events on an ever-grander scale, where Gor'kij was ready to show that he was capable of taking on the whole world single-handedly. Going back somewhat in time, to his arrest in early 1905, for example, Gor'kij perceived it as an opportunity to challenge the autocracy from the courtroom – a very effective stage of the political arena. He wrote to his (then) friend Pjatnitskij:

moved them all.

⁶⁶ Bonč-Bruevič 1968, 249.

[...] об уклонении от суда не может быть речи, напротив – необходимо, чтоб меня судили. Если же они решат кончить эту неумную историю административным порядком – я немедленно возобновлю ее, но уже в более широком масштабе, – более ярком свете и – добьюсь суда для себя – позора для семейства Романовых и иже с ними. Если же будет суд и я буду осужден – это даст мне превосходное основание объяснить Европе, почему именно я «революционер» [...] А будучи оправдан – я публично спрошу почтенное семейство [Романовых] за что именно меня держали месяц в крепости? Вот мой маленький план.⁶⁷

[...] there can be no question of not going to court; on the contrary, – it is necessary that I be brought to court. If they should decide to close this stupid incident by resorting to administrative measures, I will immediately revoke court procedures – only on a grander scale and with brighter illumination – and I will get my verdict and heap shame on the Romanov clan and their likes.

Should I be pronounced guilty, this would give me an excellent opportunity to explain to all of Europe why exactly I am a revolutionary [...] but should I be acquitted, I would publicly ask the worthy [Romanovs], why exactly they kept me in prison for a month. Well, here you see my little project.

As this letter demonstrates, Gor'kij had taken the next step on his ever-widening stage of self-representation: he was ready to provoke not just the audience of the Kommissarževskaja Theater as in 1904, but the entire Russian establishment while claiming all of Europe as a stage and sympathetic audience. In this situation he could also combine the roles of playwright (*vot moi malen'kij plan*), actor (as defendant explaining his revolutionary ideas to Europe) and casting director (the Romanovs as villains) with that of prose writer – the court scenes could have served as raw material for new works (such as the novel *Mother* that he would soon write on Capri). As it turned out there was no court and Gor'kij joined Andreeva in Latvia instead, establishing new contacts with their social-democratic party and soon leaving Russia for the US, after the failure of the first revolution and then for Capri (until 1913).

It was during the Capri years that Gor'kij developed a new aspect to his public role-playing, extending his performance of self to his prose writing. Thus in his short novel *The Life of a Useless Man* (*Žizn' nenužnogo čeloveka*, 1907), for example, he introduces himself into the text as the revolutionary writer Mironov who is pursued by the tsarist secret police, but who is not afraid of this fact and demonstrates it in “performances” of contempt for them, as well as in demonstrations of his own humaneness contrasted with their lack of it. There can be no doubt that in this novel told from the perspective of the negative hero

⁶⁷ Gor'kij 1997/8, vol. 5, 26.

Klimkov (an anticipation of the narrative technique in *Klim Samgin*, as well as its negative hero Klim), the very positive writer Mironov is to be equated with the "actual" living writer Gor'kij. Mironov's looks present a detailed self-portrait.⁶⁸ Mironov is tall, red-haired, blue-eyed, has high cheekbones, a broad flat nose and a ginger-coloured mustachio. He is clad in the black coat that Gor'kij was to have as a constant of his wardrobe for the rest of his life. Gor'kij-Mironov is such a noble figure that even the secret agent Maklakov cannot but recall how humanely the writer treated him during a search of his home that he took part in:

Нездоровилось мне, лихорадило, едва на ногах стою. Миронов принял нас вежливо, немножко будто сконфузился, посмеивается. Большой такой, руки длинные, усы точно у кота. Ходит с нами из комнаты в комнату, всем говорит – вы [...] Неловко всем около него – и полковнику, и прокурору и нам мелким птицам. Все этого человека знают, в гажетах портреты его печатаются, даже за границей известен – а мы пришли к нему ночью [...] совестно как-то! Вижу я – смотрит он на меня – потом подошел близко и говорит: Вы бы сели, а? Вам нездоровится [...] ⁶⁹

I wasn't feeling well that day, I was feverish, could barely keep on my feet. Mironov received us politely; he even seemed a bit shy, but he kept smiling ironically. Big fellow he was, with long arms – kind of cat-like mustachios. He went with us from room to room and used the polite form of address with everyone [...] We all felt uncomfortable – the colonel, the prosecutor and us small fish. Everyone knows this man, his picture is in all the papers, he is even famous abroad and here we were conducting a search at night – we felt real bad about it, And then I see that he is looking at me and then he comes up to me and says: Why don't you sit down; I can see you aren't feeling well [...]

The writer then gives the secret agent some medicine and afterwards accepts his own arrest with the utmost calm.

If this episode shows the writer's humaneness and sensitivity, another episode in the novel demonstrates his frightening anger. The "unnecessary man" of the title, the spy Klimkov, has been set to observe him outside the house where he resides. Suddenly an enraged Mironov emerges, coming out with his coat flung over his shoulder, without galoshes and his cap awry:

«В морду даст!» подумал Евсей [Климков], глядя на суровое лицо и нахмуренные рыжие брови. Он попробовал встать, уйти, и не мог, окованный страхом. (104)

⁶⁸ It was also around this time that Gor'kij, then living on Capri, encouraged a broad range of Russian portraitists studying in Italy to paint him.

⁶⁹ Gor'kij 1961, 102.

“He’ll hit me in the mug!” Evsej [Klimkov] thought to himself, looking at the severe face and the knitted ginger-coloured eyebrows. He tried to get up, but couldn’t move, caught in the grip of terror.

Naturally Mironov-Gor’kij does not hit the little miscreant before him, but just tells him to “shove off”. Thus, we have a literary performance of “Gor’kij” in the act of demonstrating to the (old) world he is out to demolish the full extent of his contempt for it, while also showing a humaneness his adversaries are not capable of. A dash of tragic fatigue in the cameo role he presents here completes the performance of a role in the heroic *emploi* of the “martyred liberator of mankind,” the hero with a heart. In his last incomplete novel *Klim Samgin*, Gor’kij would likewise insert “himself” in several similar cameo-roles.

In conclusion, I would like to suggest that Gor’kij and Andreeva were artists of a new type whose talent was not so much to be found in writing for and acting on stage, as in their ability to project “new modal types of personalities.” Together with other celebrities of their time, like the operetta singer Anastasija Vjal’ceva, for example, and perhaps also the actress Vera Komissarževskaja, they belong to those who are “famous for being famous”.⁷⁰ In other words, as “modal personalities,” they presented new forms of behaviour and projected new models of life performance that were meant to go beyond pure aesthetics as an emerging new media-oriented sensibility was demanding. In their case, there was a transition to the realm of enacted and dramatized propaganda that relied on direct interaction with mass audiences and utilitarian aesthetics in which art, like everything else, was a means to but one end.⁷¹ It was their talent for blurring the borderline between stage and audience hall, actor/writer and the “real-life person” of circulating rumour-myths, between performing in politics and politicising performance in a budding media world that enabled them to create their own political version of life creation, where all aspects of their show served but one goal: to stage the total work of art of the world revolution. This version did not spurn scandal (nor had previous life creation) but, in addition, also exploited “tragic” events, such as arrest and exile, political demonstrations and death on the barricades to lend convincingness to their ideological performances on the stage of the world – events that as a result of their scenario function lost their tragic aspect, at least to them.⁷² It is said that the champion

⁷⁰ For a discussion of “modal personalities” and Vjal’ceva’s remarkable career as a café chantant singer and operetta star, see McReynolds (1996, 273-294).

⁷¹ Thus Andreeva would engage her MCHT audience in her personal “tragedy” of having to part from her beloved, but disappointing, theater in various ways, for instance, by falling, deprived of all her last strength, into a chair just a few seconds before the curtain fell – a sight that aroused her audience’s violent demonstration of sympathy.

⁷² Gor’kij wrote to Peškova at the time of the 1905 revolution that she should not be perturbed by bloody events – “history is repainted in new colors with the help of blood alone.” Quoted in Basinskij 2005, 181.

wrestler Ivan Poddubnyi paid Vjal'ceva the compliment to consider her, "along with Maksim Gor'kij, a star of his [own] magnitude".⁷³ Indeed, Gor'kij – who became something of a socialist Jesus Christ Superstar during his years on Capri, together with his muse of this period, the "phenomenon" Andreeva — in many ways heralded a new media-pop-star culture even if their version of it, not entirely typical of pop-culture, was imbued with the ideological pathos of a revolution that was destined to become "the greatest show on earth." Vjal'ceva and Poddubnyi were presumably made into stars by circumstances and their talents, whereas Gor'kij and Andreeva maintained their control over the birth of their stardom. Yet something united them, too, that could be termed the spirit of a new culture that favoured striking effect over imperceptible nuance.

Bibliography

- Andreeva M.F. 1963. Grigor'eva A.P., Scirina S.V. (eds.), *Marija Fedorovna Andreeva, Perepiska. Vospominanija. Stat'i. Dokumenty. Vospominanija o M.F. Andreevoj*, M.
- Arbuzov G. S. 1964. "Gor'kij i Serov", *Gor'kij i chudožniki. Vospominanija, Perepiska, Stat'i*, M.
- Arutiunov A. 2002. *Ubijcy Savvy Morozova*, M.
- Bachrach A. 1979. *Bunin v chalate, po pamjati, po zapisjam*, Bayville, N.-J.
- Basinskij P. 2005. *Gor'kij* (series: *Žizn' zamečatelnych ljudej*), M.
- Berberova N. 1969. *The Italics Are Mine*, London.
- Bonč-Bruevič V. 1968. *Vospominanija*, M.
- Bunin I.A., Bunina V.N. 1977. *Ustami Buninych*, Vol. 1, Milica Grin (ed.), Frankfurt a.M.
- [Čechov A.P.] 2004. *Perepiska A.P. Čechova i O.L. Knipper*, Vols. 1, 2, M.
- Eventov I.S., Krundysev A.A. (Eds.) 1981. *M. Gor'kij v vospominanijach sovremennikov*, Vol. 1, M.
- Fiedler F. 1996. *Aus der Literatenwelt. Charakterzüge und Urteile – Tagebuch*, Göttingen.
- Figes O. 1996. *A People's Tragedy. A History of the Russian Revolution*. N.-Y.
- Gor'kij M. 1961. *Sobranie sočinenij v 18 tomach. Tom 8. Proizvedenija 1912-17*, M.
- 1997/8. *Pis'ma*, Vols. 1, 4, 5, M.
- Günther H. 1993. *Der sozialistische Übermensch, Maksim Gor'kij und der sowjetische Heldenmythos*, Stuttgart, Weimar.
- Gutina E.A. 1996. "Ponjatje obidy v chudožestvennom mirovosprjatii M. Gor'kogo", *Maksim Gor'kij segodnja*, Ort? Herausgeber? Seitenzahlen?
- Hubner Z. 1992. *Theater & Politics*, Evanston, Illinois.

⁷³ McReynolds (1996) states that Vjal'ceva sometimes "had to pay theater owners a deposit in anticipation of rambunctious enthusiasts" and characterizes this type of audience as one that differs from "stage-door Johnnies" in that they were "more interested in taking part in the performance themselves" than in seducing the star (for the quotes see 284-285).

- Masing-Delič I. 1997. "Full of Mirth on the Edge of the Abyss: Puškin in Gor'kij's Life Creation", *Die Welt der Slaven*, XLII, 111-136.
- 2004 "Purges and Patronage: Gor'kij's Promotion of Socialist Culture," J. Plamper, K. Heller (eds.), *Personality Cults in Stalinism – Personenkulte im Stalinismus*, Göttingen, 443-447.
- 2004 "Little Snow Flakes and Petty Whiners: Gor'kij's The Summer People as a Parody on Čechov and His Dramaturgy", *Telling Forms, 30 essays in honour of Peter Alberg Jensen, Acta Universitatis Stockholmiensis, Stockholm Studies in Russian Literature* 37, Stockholm, 260-273.
- McReynolds L. 1996. "The Incomparable Anastasiia Vial'tseva", B. Holmgren; H. Gosילו (eds.), *Russia. Women. Culture*, Bloomington, Indianapolis.
- Morozova T.P., Potkina I.V. 1998. *Savva Morozov*, M.
- Nosik B. 2003. "Zagadočnaja smert' v Kannach", *Zvezda*, 9.
<http://magazines.russ.ru/zvezda/2003/9/nosik.html>
- Paperno I.; Grossman J.D. (eds.) 1994. *Creating Life. The Aesthetic Utopia of Russian Modernism*, Stanford, California.
- Volochova N.A. 1986. *Fenomen. Stranicy žizni i dejatel'nosti M.F. Andreevoj*, Leningrad.

delic.1@osu.edu

Любовь Бугаева

РЕВОЛЮЦИОННАЯ УТОПИЯ: ГОРЬКИЙ ПО СМИРНОВУ

Две вещи погубили писателя Горького: успех и наивный, непродуманный социализм.

Д.В. Философов

И.П. Смирнов увидел мифологичность советского романа в членении времени на эпоху творения и эпоху воспроизведения акта творения. Произведение, предвосхитившее литературу соцреализма и положившее ей начало, – роман, или повесть, Горького *Мать*, однако, относится к эпохе до творения. Истоки мифа отыскиваются в том периоде, когда попытка творения истории, предпринятая революцией 1905 года, провалилась. Социалистический реализм родился не в результате репродукции действительности, но в результате нарративизации истории с ее последующим искажением и метонимического замещения неудавшейся революции общества удавшейся революцией индивида. От революционной активности и организации взрыва социальной действительности Горький, на квартире которого в 1905 году было налажено производство взрывных устройств и бомб, перешел к аналогичной литературной активности и к описанию взрыва-пробуждения революционного сознания в человеке.¹ По утверждению Смирнова, «в индивидуальной судьбе литературных героев периода творения соответствует момент перехода из низшего состояния в высшее. Архетип советского романа отыскивается, таким образом, в *rite de passage*» (Смирнов 1994, 236). *Мать* – грандиозный и массовый *rite de passage*, в который включены как многие герои, в первую очередь, мать и сын Власовы, так и сам автор. Реакция властей на публикацию *Матери* была адекватной той революционной опасности, которую, по их мнению, представляла собой повесть: петербургский комитет по делам печати наложил арест на сборники товарищества «Знания», в которых печаталась *Мать*, запретил распространение в России всех ее иностранных изданий, признав повесть «почти сплошную революционную вещь» (цит. по: Ефременко 1970, 8, 436). Против Горького было возбуждено дело по нескольким статьям, в том

¹ Как считает И.П. Смирнов, революционная логосоматика характеризуется самозамещением: «поражение восстания означает его неизбежное возобновление в грядущем» (Смирнов 2004, 55).

числе и за возбуждение «к учинению бунтовщического или изменнического деяния» (цит. по: Ефременко 1970, 8, 442-443).

Советские исследователи в своем стремлении представить Горького как родоначальника социалистического реализма интерпретировали *Мать* как произведение, основанное исключительно на русском материале. Возникновение идеи написания произведения датировали обычно временем после Сормовской демонстрации 1 мая 1902 года (Ефременко 1970, 8, 428, 462). Николай Буренин, музыкант и по совместительству соглядатай, приставленный к Горькому партией, спешил засвидетельствовать, что Горький работал над повестью уже ранней весной 1906 года во время плавания на пароходе «Фридрих Вильгельм Великий», то есть до своего приезда в Америку, где собственно и была написана *Мать*, первую часть которой Горький предоставил к печати американской фирме «Appleton and Co» уже в сентябре 1906 года. Горькому, действительно обладавшему огромным личным опытом революционной деятельности, приписывали, кроме того, знакомство к моменту работы над *Матерью* с трудами В.И. Ленина: «Развитие капитализма в России», «Что делать?», «Две тактики социал-демократии в демократической революции» (Ефременко 1970, 8, 463). Прототипов героев находили исключительно в среде русских революционеров. Так, считалось, что в образе Павла Власова Горький отразил черты биографии Петра Андреевича Заломова (1877-1955), осужденного за демонстрацию в Сормове, Дмитрия Павлова, также участвовавшего в Сормовской демонстрации, и Александра Николаевича Дорофеева (Ефременко 1970, 8, 468); в образе Пелагеи Власовой – матери Заломова Анны Кирилловны Заломовой, матери Дмитрия Павлова Вассы Павловой, жены революционера-подпольщика М.А. Багаева и т.д. Горький, впрочем, действительно много занимался «делом Заломова», читал и правил речь Заломова на суде, ежемесячно посылал Заломову деньги в течение всего периода его ссылки и даже выслал ему 300 рублей на побег (Ефременко 1970, 8, 467). Лишь отдельные критики обвиняли Горького в плохом знании русской действительности и в вымышленном характере героев.

В ряде исследований отмечается влияние на писателя монизма А.А. Богданова (Малиновского), с которым Горький познакомился во второй половине 1905 года. Горький, искавший пути к социализму после поражения первой русской революции, уже тогда увидел в богдановской идее коллективизма основу для разрешения конфликта между «Я» и «Мы» (Заика 1998, 5). Более близкое знакомство с работами Богданова и активное богостроительство писателя, отразившееся в статье «Разрушение личности» (части коллективного труда *Очерки философии коллективизма*, Санкт-Петербург, 1909) и в художественной форме – в повести *Исповедь* (1908), инициировавшей, наряду с работами Луначарского (вошедшими

позднее в книгу *Религия и социализм, 1907-1910*), дискуссию о социализме как новой религии, относится, однако, ко времени после завершения повести *Мать*. Богданов также отрицал влияние своих философских идей на художественное творчество Горького периода написания *Матери*:

[...] В связи с нашим спором о влиянии философской и публицистической работы на талант Горького, обращаю Ваше внимание на тот факт, что «интервью» с разными персонажами и «Мать» написаны в 1906 г., когда собственно философского влияния не было и в помине (мою книгу «Новый мир», трактующую о социализме, Горький прочитал, правда, в 1906 г., и тогда у него явилась склонность познакомиться ближе, но только после Лондонского съезда 1907 г. это случилось на деле). (Письмо А.А. Богданова А.В. Амфитеатрову от 5 октября (н. ст.) 1909 г.; цит. по: Ревякина 1998, 18)

Переписка Горького с Богдановым высвечивает, впрочем, помимо позиции писателя в теоретических вопросах, его интерес к философии, способной служить инструментом организации и реорганизации как партии и общества в целом, так и человека. В письме Богданову от 15-16 (28-29) марта 1909 года Горький замечает:

Наша задача – философская и психическая реорганизация партии, мы, как я это вижу, в силах задачу сию выполнить – к выполнению ее и должна быть направлена вся масса нашей энергии. Тратить же ее на мелкие стычки, бумажную войну, на трепки Каменевым, которые даже и трепки хорошей не достойны – так бесплодно тратить душу нельзя. (Горький 1998, 53)

Горький соотносит социализм в интерпретации Богданова с активностью, считая основной задачей партии формирование «нового сознания пролетариата» на основе «коллективной воли», «коллективных чувств» и «коллективных ощущений» (Шерер 1995, 58).

Неудовлетворенная потребность Горького в действенной философии фундирует его негативное отношение к Толстому, философскую позицию которого он расценивает как пассивную и недейственную. Так, Горький в письме Ленину в ноябре-декабре 1910 года, доказывая необходимость основания нового журнала *Современник*, определяет направление и задачи журнала следующим образом:

[...] реализм, демократия, активность [...]

[...] бороться против легенды о Толстом и религии его [...]

[...] руки дрожат и мерзнут [...] (Горький 1998, 140)²

Впрочем, разочаровавшимся в возможностях русской философской мысли и, в частности, в философии Толстого Горький выглядит уже в 1906 году, то есть в период написания повести *Мать*. В интервью о влиянии революции на русскую литературу Горький отрицательно оценивает философские взгляды классика и заявляет, что «России необходима активная философия» (*Летопись* 1958, 602).³ Джон Спарго, американский знакомый Горького, автор книги о социализме, фиксирует критические высказывания писателя о Толстом:

Tolstoy, Gorky declared, is without influence in Russia to-day, contrary to a widely prevailing notion in this country. Of the older writer's consummate literary art, the younger man spoke with reverential admiration, while condemning his views as reactionary. But the Count's teaching has no real influence in Russia to-day, either for good or ill, Gorky says. There was a period, in the seventies, when Peter Lavroff's works dominated the thought of Russia; in the eighties it was Tolstoy; in the nineties Tolstoy's influence waned and there was a blank. Now younger writers with new ideas provide the real intellectual motive force of Russia. (Spargo 1906, 155)

Можно предположить, что именно в Америке Горький рассчитывал найти действенную в инструментальном смысле философию. По стечению обстоятельств он оказался в так называемом центре интеллектуальной жизни США. После того, как стало известно, что сопровождавшая Горького в поездке М.Ф. Андреева не является его женой, двери всех нью-йоркских гостиниц для них закрылись. Писатель принял предложение супругов Джона и Престонии Мартин поселиться в их доме на Стейтен-Айленд в Нью-Йорке, а в июне переехал к ним в имение в горах Адирондак в штате Нью-Йорк. Именно там – в маленьком местечке под названием Кин – интеллектуальном центре, который посетит как американскую достопримечательность, правда, позднее Зигмунд Фрейд, в июле 1906 года Горький начинает писать *Мать*. Среди американских интеллектуалов, с которыми Горький встречается в Нью-Йорке и в Кине, – Уильям Джеймс, Джон Дьюи, Франклин Гиддингс.

Ко времени приезда в США Горький уже был знаком с работами Джеймса *The Principles of Psychology* (1890; в русском переводе – *Научные*

² Письмо до нас не дошло. Исследователи реконструировали текст горьковского письма, анализируя содержание адресованных Горькому писем Ленина и изучая горьковские цитаты в письмах Ленина.

³ Интервью опубликовано по-английски в: *Twice a week Spokesman Review*, 22 April, 1906.

основы психологии. Санкт-Петербург, 1902) и *The Will to Believe and Other Essays in Popular Philosophy* (1897; в русском переводе – *Зависимость воли от веры*. Санкт-Петербург, 1904), которые он обсуждал с К.П. Пятницким (*Архив А.М. Горького*, IV, 1954, 135). Встреча состоялась в мае 1906 года в Кембридже, затем писатель и философ виделись летом в горах Адирондак.⁴ Позднее Горький будет неоднократно подчеркивать близость своих взглядов позиции Джеймса; в мае 1925 года он напишет в письме Д.А. Лутохину: «Почему вы думаете, что я «бергсонианец»? Родство с Джемсом – могу принять, но – со многими оговорками. А указание на Бергсона – не понимаю» (*Архив А.М. Горького* 1976, XIV, 397). Горького сближает с Джеймсом, в первую очередь, интерпретация идеи Бога. Как считает Б. Шер,

James uses God as psychological and philosophical construct; Gorky uses the notion more for a social and historic purpose. In both God becomes more human-centered; belief is important not because it can explain the actual order of things (though according to James a belief in God *might* be an accurate representation of the way things are), but for the manner in which it expands human capabilities. (Scherr 2003, 202)

Знакомство Горького с Дьюи состоялось еще в Нью-Йорке, до переезда в Кин. После инцидента с выдворением Горького из гостиницы Джон Дьюи, в то время профессор Колумбийского университета, устроил прием в честь мадам Андреевой, на котором она выступила с речью об участии женщин в революции.⁵ Более близким знакомство Горького и Дьюи становится летом – имение Дьюи, как и Джеймса, находилось буквально в двух шагах от имения супругов Мартин, где жил Горький.⁶ Притягательность местечка Кин заключалась в функционировании там уникального «филозофского лагеря» – Glenmore, а «School for the Cultural Sciences». Основанный Томасом Дэвидсоном в 1899 году, Гленмор был открыт каждое лето,

⁴ Хорошо известны высказывания Горького о Джеймсе в письмах К.П. Пятницкому и Е.П. Пешковой: «Познакомился с Джемсом, Чаннингом и др. Джемс – славный старик, но тоже американец» (Горький 1999, 5, 203); «Недавно читал Джемс, психолог, которого здесь чтут как звезду первой величины. Познакомился с ним – ничего, старик славный» (Горький 1999, 5, 212). Из письма Джеймса Горькому в сентябре 1906 года: «The various civilizations, such as they are, are the vehicles of all the goods, as well as of most of the evils, that those born under them enjoy. But there is a higher nation, the cosmopolitan communion of liberal minds, of les „intellectuels“ which is organizing itself more and more, and out of which the essential lines of the future will be drawn. You Russian writers, with your extraordinary genius for human sympathy, are among the most potent organizers of this true and wider communion» (James 2003, 11, 270–271).

⁵ Речь Андреевой в Нью-Йорке «Barnard girls secretly greet M-me Gorky» опубликована по-английски в газете *World*, 5 May, 1906.

⁶ О близком знакомстве Горького и Дьюи свидетельствуют, в частности, фотографии, на которых Горький снят с детьми Дьюи (см. № 360 (№ 922); № 361 (№ 921); № 909 (№ 872) в: *Современники А.М. Горького*, 2002).

как правило, с 1 июля по 31 августа. Занятия начинались утром: две лекции после завтрака, после обеда групповые чтения на открытом воздухе или активный отдых, после ужина – вечерняя лекция. Среди участников, регулярно читавших лекции в Гленморе, были ученые и философы: Джон Дьюи, Уильям Джеймс, У.Т. Харрис, основатель и редактор *Journal of Speculative Philosophy*, Дж. Кларк Муррей, Макс Марголис, Джонс Хопкинс, Феликс Адлер, основатель общества этнической культуры. Джеймс «counted that summer woefully lacking that did not include a sojourn at Glenmore» (Bakewell / Bakewell Hooker 1970, 64). В одном интервью Дэвидсон признался в своих надеждах, что Гленмор мог бы

[...] become more than a school for the „culture sciences“, that it should be „made to stand for something definite. [...] It must be a seminary for the new creed. But we are not ready to formulate that yet“. (Bakewell / Bakewell Hooker 1970, 64)

Летом 1906 года, когда Горький жил в Кине, в Гленморе, находившемся на расстоянии двух миль от Кина, читали лекции Моррис Коэн, Джон Дьюи, Ф. Вудбридж, Джеймс Пратт, Феликс Адлер и Чарльз Джадд. Горький, ошибочно считавший основателем школы не Дэвидсона, а Дьюи, посещал лекции Дьюи и других лекторов. Содержание лекций Горькому, недостаточно владевшему английским языком, переводила Андреева или пересказывали (через Андрееву) супруги Мартин.

Джон и Престония Мартин в воспоминаниях Буренина о Горьком выступают, главным образом, как приветливые хозяева:

Миссис Мартин оказалась умной, интеллигентной и культурной женщиной. К тому же она хорошо говорила по-французски, и мы свободно объяснялись друг с другом. Узнав от меня, из какой семьи происходит Мария Федоровна, в какой среде она росла и воспитывалась, как она была избалована вниманием и с какой любовью относилась к ней московская публика, в особенности молодежь, миссис Мартин сразу прониклась к Марии Федоровне большой симпатией. Горького миссис Мартин знала по английским переводам его ранних произведений. Она очень ценила его как писателя и, будучи сама писательницей, поняла, что надо прежде всего создать для Алексея Максимовича такие условия, чтобы он по установившейся привычке мог ежедневно работать и чтобы ничто ему не мешало. (Буренин 1961, 388-389)

В героине *Матери* Пелагее Власовой проступают помимо черт русских прототипов черты Престонии Мартин, воспитывавшей приемных детей, называвшей своих русских гостей «mes enfants russes» (Буренин 1955, 238),

заботившейся о них как о детях⁷ и радовавшейся их радостям.⁸ Однако Престония Манн Мартин, кузина известного американского просветителя и педагога Гораса Манна, ученица профессора Томаса Дэвидсона и Джона Дьюи, была не только приветливой хозяйкой, но и довольно видным общественным деятелем, публицистом, позднее – автором нескольких книг. Среди друзей, близких знакомых и корреспондентов Престонии были Джейн Адамс, Эптон Синклер, Дэвид Грейсон, Генри Д. Ллойд, Лилиан Уолл, Генри Форд, Элеонор Рузвельт, Герберт Уэллс и многие другие известные люди. Престония Манн приехала в основанную Дэвидсоном летнюю философскую школу слушать Дьюи еще в 1890 году и, вдохновившись идеей летней школы, купила в 1895 году для реализации этой идеи землю у брата Джона Дьюи, где основала свою собственную летнюю школу под названием *Summerbrook*. В Гленморе Престония и познакомилась со своим будущим мужем Джоном Мартином. Миссис Мартин

[...] with a profound faith in the social ideals of the Collectivists, hoped to rekindle the spirit of social enthusiasm for which the famous Brook Farm stood in the days of Ripley, Greeley, Hawthorne, Margaret Fuller and others – that famous group of earnest men and women who embraced the teachings of the gentle French Utopist, Charles Fourier. Accordingly she designed her beautiful home to meet the needs of a little community of writers, artists, teachers and social thinkers of all schools of thought, whose vacations should be inspiring and profitable as well as pleasant and restful. (Spargo 1906, 149)

⁷ М.Ф. Андреева пишет Е.Ф. Крит в конце июня - июле 1906: «Если хочешь – они любят меня по-своему. Наша хозяйка Престония Мартин часто трогательно внимательна ко мне. Я тут как-то заболела, так она не отходила от меня, ухаживала, как за ребенком, изо всех сил она старается угодить мне и обожает Алешу, и я знаю, она совсем необыкновенный для Америки, добрый и сердечный человек, но минутами и она поражает меня таким неизбынным морем чуждого понимания, взгляда на вещи, что я вдруг почувствую себя перед каким-то невиданным и неведомым мне зоологическим типом, с некоторым налетом психопатии» (Андреева 1961, 109).

⁸ Из воспоминаний Буренина: «Как-то в воскресенье – день, когда хозяева сами себе прислуживают, а прислуга гуляет, – мы сидели всей компанией в любимой нашей гостиной. Почта принесла радостные известия от Л.Б. Красина о том, что выиграно крупное денежное партийное дело. Чуткая Престония Ивановна сразу заметила, что у нас случилось что-то радостное, стала поздравлять своих русских детей – „mes enfants russes“, как она нас называла, – и готова была затанцевать от радости за нас. Я сел к роялю и заиграл веселый кекуок. Заволжский очень талантливо начал подражать негритянским танцам, к нему присоединились мисс Грэвс и Гарриет Брукс, и, начав свой танец в доме, они под общий смех выбежали в залитый ярким солнцем сад. В саду к нам присоединился молодой парень садовник, они подхватили горничную, негритянку-кухарку, те потащили за собой Престонию Ивановну, захватили самого Горького и Марию Федоровну, которая увлекла за собой Ивана Ивановича (так называли Джона Мартина. – *Ред.*), и так, целым хором, плясали какой-то неизвестный танец: мы – на русский лад, американцы – по-своему» (Буренин 1955, 238).

В Саммер Бруке не было формальных лекций; каждый день несколько часов отводились физическому труду, было время для занятий, дискуссий и групповых чтений. В своей школе Престония стремилась

[...] to foster the more humane aspects of society and to make her school a pattern of the enlarged family – the ideal community. A large woman, friendly, confident, and determined, she gracefully introduced new customs in household management and dress and played Lady Bountiful for miles around. She led her guests in the consideration of social problems and in daily two-hour labor stint. Nothing but physical labor counted as work with Mrs. Martin, but it was all made a cooperative game in which social reformers of New York and Boston took part – such people as Edwin Markham and his wife, Lillian Wall, Jane Addams, Henry D. Lloyd, Upton Sinclair, and Charlotte Perkins Gilman. (Porter 1957, 29-30)

Таким образом, Горький оказался в центре двух школ, двух экспериментов по созданию качественно новой формы общественного мышления и общественного поведения. Увиденное явно увлекло Горького. При этом писатель стремился связать идеи реформирования человека с социализмом. В разговорах со Спарго, обсуждая социализм в Америке и в России, он неоднократно интересовался формами деятельности социалистов, направленной на изменение и развитие духовной организации человека:

He wanted to know about American Socialism, expressing a fear that there exists a tendency to measure its growth by votes instead of by its spiritual development, its devotion to the ideal. My explanation of the mechanism of the Socialist movement, the party organization, means of propaganda, the party press, and the growing hold of Socialism upon the literary class seemed to interest him greatly. (Spargo 1906, 153)

Пребывание в доме супругов Мартин дало Горькому возможность близко познакомиться с одной из разновидностей социализма. Муж Престонии Джон Мартин, профессор международных отношений в колледже, входил в организацию фабианских социалистов. В конце августа 1906 года по его приглашению в Саммер Брук приехали для участия в недельной конференции социалисты-реформисты.⁹ Впрочем, конференция фабианцев Горькому не понравилась. По его мнению, многих из участников нельзя было считать ни социалистами, ни, тем более, реформистами.

Горькому, скорее всего, не удалось по разным причинам, в том числе и языковым, найти в американской действительности «инструментальную» философию – готовую формулу общественного развития, что, в результате, вылилось в критику Америки и американцев: «Америка, страна под-

⁹ Конференция проходила 19-26 августа (1-8 сентября) 1906 года.

ростков, тоже сильно заинтересована – т.е. испугана – русской революцией и тоже очень любопытно рассуждает, хочет понять, но – не может» (Горький Малиновской Елене Константиновне. Капри, Декабрь 1906 г., *Архив А.М. Горького* 1976, XIV, 312).

В то же время нереализованное желание революционного преобразования общества и человека, безусловно, мучило писателя:

In such moods, he would pace up and down his room like a baffled beast in an iron cage, morose and silent, his only relaxation being the catching of flies and their liberation. Standing by the window, gravely and gently catching flies of the large „blue-bottle“ variety, he would open the window and release them, his face beaming with pleasure, and shouting in triumph at their free and rapid flight to liberty. The freedom of the flies was for him a symbol of the freedom for which the Russian people are struggling against bureaucracy, and which they must inevitably win. „See! So shall Russia enjoy freedom!“ he cried exultingly. If ever a man lived whose life was wholly consecrated to an ideal, Maxim Gorky is such a man – and his ideal is freedom for Russia and for all mankind. (Spargo 1906, 150)

Неудача революционной деятельности 1905 года и неудавшийся поиск в Америке готовой философской формулы для активного действия и построения социализма результируются в социальном утопизме повести *Мать*, позволившем впоследствии встроить ее в ряд произведений социалистического реализма. И.П. Смирнов замечает, что утопии, по определению снимающие отчуждение, тем не менее, как правило, создаются философами, находящимися в ситуации отчуждения — «в тюрьме (Т. Кампанелла, Чернышевский), в эмиграции (Маркс), на исходе того движения, к которому автор принадлежит (так, романтик В. Одоевский сочинил свои утопические произведения, «Город без имени» и «4338 год», в период, когда мировой романтизм пришел в упадок)» (Смирнов 1996, 164-165). Повесть Горького *Мать*, предтеча литературы соцреализма, рисующая утопическую картину революционного массового преобразования сознания человека, и была написана в ситуации отчуждения – в Америке.

Утопическая ориентированность повести восходит во многом к фабианскому социализму, с которым Горький непосредственно столкнулся во время пребывания в США. Фабианцем был не только Джон Мартин, но и знакомый Джона и Престонии английский писатель Герберт Уэллс, посетивший США в 1906 году. С Уэллсом Горький познакомился 29 марта (11 апреля) 1906 года на приеме у издателя *Wilshire Magazine* Вильшайра и затем встречался с ним в апреле-мае в доме Престонии и Джона Мартина на Стейтен-Айленд. Вступивший в общество фабианцев в Лондоне в 1903 году, но интересовавшийся фабианским социализмом еще до вступления в общество, Уэллс высказывает фабианские взгляды как в своих теорети-

ческих работах по философии и социологии, в частности, *Mankind in the Making* (1903), *A Modern Utopia* (1905), *Socialism and the Family* (1906), *Faults of the Fabian* (1906), *The Future in America* (1906), *Reconstruction of the Fabian Society* (1906) и т.д., так и в художественных произведениях, в т.ч. в дистопии *When the Sleeper Wakes* (1899). Добавим, что писателей-фабианцев Герберта Уэллса и Бернарда Шоу высоко оценивал Джеймс (James 2003, 11, xliv).

По Уэллсу, любая утопия носит временный характер; утопическая модель будущего представляет интерес с точки зрения конструирования отношений между людьми. В очерке *A Modern Utopia* Уэллс выстраивает теоретическое обоснование личной свободы человека в обществе – центральной темы современной утопии, понимая свободу как свободу перемещения, слова, профессионального и религиозного выбора, и рисует счастливое государство, организованное на основах фабианского социализма усилиями партии интеллектуалов – «самураев Утопии». Стратегия фабианцев – постепенное и медленное реформирование общества, в т.ч. и посредством воспитания и образования. Аналогичным образом – как учителя и реформатора, представителя «высшей расы» (обладателя поэтического и аналитического ума в терминологии Уэллса по сравнению с обладателями ума тупого и пошлого) – определяет роль интеллектуала в обществе Джеймс, хотя никогда и не занимавшийся социальной философией, но высказывавший в письмах свою общественную позицию:

James came to see himself as one of „les intellectuals“, as belonging to a „higher nation, the cosmopolitan communion of liberal minds“, as he wrote to Gorky (20 Sept. 1906, p. 270). For him, „les intellectuals“ were moralists, critics of the old and prophets of the new and better, as can be seen from his description of George Bernard Shaw as „fanatic moralist of the new type“. (12 Feb. 1907, 318) (James 2003, 11, xliv)

В романе *When the Sleeper Wakes* (*Когда Спящий проснется*) Уэллс выказывает критическое отношение к революционным преобразованиям, которые он считает бесполезными. Революция не меняет положения в обществе, она лишь заменяет одних господ другими, одну аристократию другой, – замечает один из героев романа революционер Острог. Любая попытка перейти от осуществляемых при помощи революций изменений-перестановок внутри системы к революции как радикальному изменению самой системы обречена на провал. В финале в борьбе с революционером Острогом, в результате переворота захватившим власть и возглавившим новую аристократию, гибнет центральный герой романа – Спящий, который проснувшись через двести лет летаргического сна, начал мечтать о революции как о возможности реализовать идеалы свободы, заявленные в

XIX веке. Попутно Уэллс критически оценивает и образование, направленное на ускоренное усвоение ограниченного числа знаний и навыков. В государстве будущего прежняя экзаменационная система в обучении заменена внушением: вместо долголетнего обучения – несколько недель гипнотических сеансов, во время которых ученикам внушаются нужные знания.

В повести Горького *Мать* впечатляюще много (впечатляюще и для революционеров – современников Горького) читают серьезную литературу рабочие слободки, городские рабочие, крестьяне села, где жил Рыбин. По сравнению с постепенным поступательным движением общества по пути прогресса и просвещения, которое утверждается фабианским социализмом, получившим свое название по имени Фабия Кунктатора (Медлителя) и образно соотносимым с черепахой, рабочие и крестьяне у Горького прогрессируют стремительно – так же стремительно, как овладевает грамотой Пелагея Власова. Однако, как и фабианцы, Горький отрицательно относится к образованию как количественному накоплению оторванных от опыта знаний, подчеркивая важность просвещения как необходимого этапа духовной трансформации героев. Ученики у Горького, качественно и быстро усвоив необходимые знания, затем превращаются в учителей. Часто герои выполняют две роли одновременно. Павел Власов на вопрос матери, что он собирается делать в жизни, отвечает: «Учиться, а потом – учить других. Нам, рабочим, надо учиться. Мы должны узнать, должны понять – отчего жизнь так тяжела для нас» (Горький 1970, 8, 19–20). Павлу вторит Андрей Находка: «Всем нам нужно учиться и учить других, вот наше дело!» (Горький 1970, 8, 107). В финале повести Власова, неграмотная в начале повествования, учит людей «правде» о жизни. Герои из народа – Власова, Павел, Находка, крестьянин Рыбин, рабочие-кружковцы – опережают в своей просветительской деятельности учителей и других представителей интеллигенции. Горький явно накладывает образ читающей русской интеллигенции, равно как и свою любовь к чтению, на героев повести. Вместо уэллсовской партии интеллектуалов и высшей космополитической нации Джеймса у Горького – партия рабочего класса и единство рабочих всей планеты.

В отличие от Уэллса, считающего быстрый прогресс общества невозможным, а революционное преобразование общества – неэффективным, Горький в повести *Мать* в полемике с фабианцами считает возможным и первое, и второе: стремительно эволюционирующее сознание героев приводит их к осознанию неизбежности и необходимости революции. С точки зрения Смирнова, утопизм террористичен (Смирнов 1996, 168). В духе

утопизма, проповедующего смертную казнь,¹⁰ Горький описывает и мотивирует смерть предателя Исае. Андрей Находка не видит в Исае человека и потому оправдывает его убийство:

Он был вреден не меньше зверя. Комар выпьет немножко нашей крови – мы бьем! [...]

– Ты мог бы убить такого? – задумчиво спросил Павел [...].

– За товарищей, за дело – я все могу! И убью. Хоть сына [...]

(Горький 1970, 8, 126);

Помолчав, хохол сказал:

– Я не обернулся, хотя чувствовал [...] Слышал удар... Иду себе, спокойно, как будто жабу пнул ногой. Встал на работу, кричат: «Исае убили!» Не верилось. (Горький 1970, 8, 129)

И.П. Смирнов концептуализирует утопизм как неотчуждаемость бытия от субъекта:

В феноменологическом плане утопия, тематически целостный дискурс, занята одним – упразднением отчуждения. Утопии отличаются друг от друга тем, какую форму отчуждения отменяет тот или иной проект жизнеустройства. (Смирнов 1996, 160)

Социальная дистопия Уэллса *When the Sleeper Wakes*, напротив, демонстрирует различные формы отчуждения, методом от противного утверждая необходимость их снятия. В романе аристократия, «избранное общество», отгорожена от народа стенами дома Белого Совета. Рабы Рабочей Компании, трудящийся класс утопического общества, маркированы синим цветом униформы и вытеснены за пределы видимой реальности – в подземелье. Дети отчуждены от родителей и с момента рождения находятся в государственных яслях, что заставляет Спящего, мыслящего в категориях XIX века, считать их сиротами. В повести *Мать* Горький также изображает повальное отчуждение. Павел, вставший на защиту избиваемой отцом матери, встает тем самым в оппозицию отцу-алкоголику, в результате, отец отчуждает от себя жену и сына, прекратив приносить деньги в семью. После смерти Михаила Власова Павел, некоторое время пытавшийся копировать поведение отца в доме, затем выстраивает свою жизнь как противоположную отцовской линии поведения. Аналогичным образом поступает и Николай Весовщиков. Порывают со своими обеспеченными родителями и вступают на путь революционной борьбы девушки-революционерки Ната-

¹⁰ Смирнов объясняет эту черту утопизма как вытекающую из сущности утопического: бытие, торжествующее в утопии над сознанием, вынуждено прибегать к смертной казни как единственному радикальному средству, отнимающему у сознания бытие (Смирнов 1996, 168).

ша и Сашенька. В повести нет ни одной абсолютно счастливой пары. Андрей Находка и Наташа не находят возможности совмещать любовь и революционную деятельность. Несчастлив в любви учитель Николай Иванович, а сестра Николая Софья – вдова. Ее муж, политический ссыльный, бежал из Сибири и умер от чахотки за границей. Смерть обрывает отношения Егора Ивановича, похоронившего жену после пяти лет совместной жизни и революционной деятельности, и Людмилы. Возможная счастливая совместная жизнь Павла Власова и Сашеньки выносится и за границы пространства повести – в Сибирь, и за временные рамки повествования.

В то же время на другом уровне отношений между людьми Горький постоянно снимает отчуждение. В повести расширяются границы материнской любви, которая начинает распространяться на друзей сына, а в конце повести – на всех участников революционной деятельности. Мать, с одной стороны, утрачивает свой дифференциальный признак биологической матери сына Павла, даже ее общение с сыном выглядит менее душевным, чем разговоры с Андреем. С другой стороны, пройдя через потерю своей архетипической функции, мать наращивает материнские качества духовной матери героев вплоть до ассоциаций с Богородицей. В участниках революционного кружка Пелагея Власова видит объединяющее их духовное начало:

[...] и хотя у каждого было свое лицо – для нее все лица сливались в одно: худое, спокойно решительное, ясное лицо с глубоким взглядом темных глаз, ласковым и строгим, точно взгляд Христа на пути в Эммаус. (Горький 1970, 8, 108)

Кроме того, в повести снимается отчуждение и между людьми разных стран:

В тесной комнате рождалось чувство духовного родства рабочих всей земли. Это чувство сливало всех в одну душу, волнуя и мать; хотя было оно непонятно ей, но выпрямляло ее своей силой, радостной и юной, охмеляющей и полной надежд. (Горький 1970, 8, 37)

По Э. Блоху, утопии отражают намечающиеся тенденции развития общества.¹¹ По Георгу Лукачу, настоящие писатели-реалисты, к которым он относит Горького, способны пророчески предугадывать тенденции развития общества:

Great realism, therefore, does not portray an immediately obvious aspect of reality but one, which is permanent and objectively more significant,

¹¹ Об определении утопического у Э. Блоха и П. Рикера см: Смирнов 1996, 158-159.

namely man in the whole range of his relations to the real world, above all those which outlast mere fashion. Over and above that, it captures tendencies of development that only exist incipiently and so have not yet had the opportunity to unfold their entire human and social potential. (Lukács 2001, 1049)

По И.П. Смирнову, социалистический реализм

делает чудо нормой нашего мира, не маркирует чудо как исключительное событие. Все оказывается возможным, и тот, кто разграничивает категории кажимости и сущности, принадлежит к лагерю идеологических врагов. (Смирнов 1994, 279)

Горький изображает как реальность тенденции, если и намечавшиеся, то так и не получившие полной реализации. Чудесная просвещенность, сознательность и революционность рабочих и крестьян в *Матери*, утверждаемые как нормативные, сменяются в *Несвоевременных мыслях* (1918), напротив, недостаточными просвещенностью и образованностью народа и, как следствие, его неготовностью к революционным преобразованиям. Продолжение своей повести под названием *Сын Горький* так и не написал. В результате, сын Павел так и остался неотчужденным от матери и от дискурса о матери, не вышедшим в актуальную действительность. Утопическая картина просвещенного народа-интернационалиста, готового к революционной борьбе, несмотря на характерное в целом для утопии стремление к реализации на практике, осталась за рамками исторической реальности.

Джеймс, хотя и отзывался позитивно о социальных утопиях Уэллса, Шоу и утопическом романе Уильяма Дина Хоуэлса,¹² но, тем не менее, настаивал на

[...] the permanent presence of the old Adam. He praised utopian visions but with reservations about educated elites, commenting that „intellectual training doesn't curb men's passions, it only gives them more instruments of service“. (James 2003, 11, xliv)

Утопические же схемы, в отличие от позиции Джеймса, предполагают, как правило, изменение – «переделывание» человека, что и происходит в горьковской повести, интерпретирующей это изменение как очищение: «Человека надо обновить. Если опаршивеет – своди его в баню, – вымой, надень чистую одежду – выздоровеет! Так! А как же изнутри очистить человека? Вот!» (Горький 1970, 8, 55). Ориентированность на будущее

¹² Заметим попутно, что Хоуэлс входил в Комитет помощи Горькому, организованный для помощи в осуществлении партийных целей поездки.

нищезанского марксизма и богостроительства отзывается в утопической картине массовой духовной трансформации героев в *Матери*, создающих для себя нового бога. В то же время именно стремление представить идеальное будущее как реальное настоящее вписывает повесть в литературу социалистического реализма, созданного усилиями Горького почти двадцать лет спустя после написания повести:

In his exposition, religious feeling is presented as a dynamic force; it expands the consciousness of the individual and creates a sense of pride and joy. There is also a future-oriented historical dimension to Gorky's sense of religion; he sees a spiritual perfection which will lead to the emergence of a new psychological type (a „new man“) [...] The optimism with which the future is regarded, the faith in endless progress, and the conviction that there are no limits to human potential also resonate with more conventional Marxism and foreshadow notions that were to be expressed in much pro-Bolshevik fiction of the 1920s as well as socialist realist writings of the subsequent decades. (Scherr 2003, 196–197)

Престония Мартин в книге *Is Mankind Advancing?* (1910), которую она начала писать в период пребывания Горького в Америке, пытаясь ответить на вынесенный в заглавие книги вопрос путем «измерения прогресса» на основании сопоставления интеллектуального, технического, морального и т.п. развития общества в различные эпохи, приходит к заключению, что о прогрессе человечества можно судить не по отдельным гениальным личностям или достижениям, но исходя из благосостояния, просвещенности и образованности обыкновенных людей. В духе фабианского социализма Престония Мартин агитирует за создание условий для просвещения «common people» и, как следствие, для прогресса человечества. Книга Мартин открывается посвящением: «To THE SUPER-SUPERMAN with the hope that his coming may not be too long delayed» (Martin 1910). Горький в повести *Мать* пытался изобразить становление сверх-сверхчеловека, так и оставшееся нереализованной утопией. *Мать* – претекст соцреалистической литературы, начало мифа о новой истории и одновременно утопический текст, манифестирующий конец исторического бытия.

Л и т е р а т у р а

- Андреева М.Ф. 1961. *Переписка. Воспоминания. Статьи. Документы*, М. 1954. *Архив А.М. Горького*, Том IV, «Письма к К.П. Пятницкому», М. 1976. *Архив А.М. Горького*, Том XIV, «М. Горький. Неизданная переписка», М.
- Буренин Н.Е. 1955. «Поездка А.М. Горького в Америку», *М. Горький в воспоминаниях современников*, М.
- 1961. «С Горьким и Андреевой в Америке», М.Ф. Андреева, *Переписка. Воспоминания. Статьи. Документы*, М., 380-393.
- Горький М. 1970. *Полное собрание сочинений. Художественные произведения в 25 томах*, Т. 8, М.
- 1998. *Неизданная переписка с Богдановым, Лениным, Сталиным, Зиновьевым, Каменевым, Короленко*. Серия «М. Горький. Материалы и исследования», Вып. 5, М.
- 1999. *Письма в 24-х томах*, Т. 5, Письма 1905-1910, М.
- Ефременко Э.Л. 1970. «Примечания. Мать», М. Горький, *Полное собрание сочинений. Художественные произведения в 25 томах*, Т. 8, М., 426-499.
- Заика С.В. 1998. «От редакции», М. Горький, *Неизданная переписка с Богдановым, Лениным, Сталиным, Зиновьевым, Каменевым, Короленко*. Серия «М. Горький. Материалы и исследования», Вып. 5, М., 5-12.
1958. *Летопись жизни и творчества А.М. Горького*, Вып. 1, 1868-1907, М.
- Ревякина И.В. 1998. «...Смешно видеть себя причиной „драки“...» (Из переписки М. Горького с А. Богдановым 1903–1909 г., М. Горький, *Неизданная переписка с Богдановым, Лениным, Сталиным, Зиновьевым, Каменевым, Короленко*. Серия «М. Горький. Материалы и исследования», Вып. 5, М., 13-32.
- Смирнов И.П. 1994. *Психодиахронология. Психоистория русской литературы от романтизма до наших дней*, М.
- 1996. *Бытие и творчество*, (Приложение к альманаху «Канун», выпуск I), СПб.
- 2004. *Социософия революции*, СПб.
2002. *Современники А.М. Горького. Фотодокументы. Описание*, М.
- Шерер Ю. 1995. «М. Горький и А. Богданов (История отношений по материалам переписки 1908-1910 гг.)», *Неизвестный Горький*. Серия «М. Горький и его эпоха. Материалы и исследования», Вып. 4, Новый взгляд на М. Горького, М., 54-61.
- Bakewell Ch. and Bakewell Hooker M. 1970. „Glenmore School for Culture Sciences“ („A Summer Course of Study in the Adirondacks“), Adirondack, July-August, 64-7.
- James W. 2003. I.K. Skrupskelis, E.M. Berkeley (ed.), *The Correspondence of William James*, Vol. 11, April 1905 – March 1908, Charlottesville, London.
- Lukács G. 2001. „Realism in the Balance“, V.B. Leitch (ed.), *The Norton Anthology of Theory and Criticism*, New York, London, 1033-1058.
- Martin Prestonia Mann. 1910. *Is Mankind Advancing?*, New York.

- Porter Marjorie L. 1957. „East Hill. Two Experiments in Social Living“, *North Country Life*, Fall, 27-33.
- Scherr Barry P. 2003. „Gorky and God-Building“, J.D. Grossman, R. Rischin (ed.), *William James in Russian Culture*, Lanham, Boulder, New York, Oxford, 189-210.
- Spargo J. 1906. „With Maxim Gorky in the Adirondacks. A Week with Maxim Gorky“, *The Craftsman*, Vol. XI. November 1906, No. 2, 149-155.

ljubov.bugaeva@sbg.ac.at

Susi K. Frank

„ТАЙНА ТРЕХ БУКВ“:¹ MARIETTA ŠAGINJANS FRAGMENT ALS
FIGURATION DER ARRETIERUNG DES RAUMS
IN DEN 1930ER JAHREN

1. Vorgeschichte: „stranničestvo“ und die symbolische Konstruktion des russischen Raums vor 1930

Räumliche Ausbreitung ist ein zentraler Faktor der Geschichte der russischen Kultur.

Dementsprechend hat sich eine Vielzahl von kulturellen Praktiken der räumlichen Bewegung und Migration herausgebildet, mit deren Hilfe sie bewerkstelligt wurde. Einige von ihnen sind spezifisch für die russische Kultur und wurden ab einem gewissen Zeitpunkt in kulturellen Selbstbeschreibungen als konstitutive Elemente der russischen nationalen Identität aufgefasst. Dadurch wurden sie zu einem wichtigen Faktor der symbolischen Konzeptualisierung des russischen kulturellen Raums. Zentrales Beispiel einer solchen Praxis ist das „stranničestvo“, die religiös fundierte räumliche Praxis des Herumvagabundierens oder Nomadisierens, des Pilgerns ohne Ziel, die in der altrussischen Kultur als Askesepraxis aus dem östlichen Frühchristentum übernommen worden war.² Ab dem

¹ Vgl. Marietta Šaginjan, „Tajna trech bukv“ (1934), M. Šaginjan, *Sobranie sočinenij v devjati tomach*, Bd. 2, Moskva: Chud. lit. 1971, S. 767-808.

² Einer der ältesten Texte über das „stranničestvo“ stammt von Ioannes Klimakos (russ. Ioann Lestvičnik), einem gelehrten Mönch vom Sinai aus dem 6. Jh., der mit seiner Schrift „Klimax“ (lat. „Scala Paradisi“, russ. „lestvica“) auf die russische Orthodoxie, zunächst insbesondere auf die Askesebewegung des Nil Sorskij, großen Einfluss hatte. Das dritte Kapitel der Himmelsleiter, das auch von der dritten „Stufe“ handelt, ist der Abwendung, dem Losreißen von allem Irdischen gewidmet und trägt im Griechischen den Titel: „ξενετία“, was russisch mit „stranničestvo“ übertragen wird. Aus demselben Umfeld stammt auch der russische Begriff „skital'čestvo“, denn Nil Sorskij führte ebenfalls anregert von Ioannes Klimakos den sog. „skit“, die Einsiedelei als zentrale Askesepraxis ein. Die semantische Verschiebung, die durch die Übertragung von „ξενετία“ in russisch „stranničestvo“ vollzogen wird, scheint mir ziemlich interessant: Wird doch so der im griechischen Original dominante Bedeutung der Weltabwendung, des Ausziehens in die Fremde, das Moment der Ortlosigkeit, des Herumirrens hinzugefügt, ein Moment, das bei Klimakos ambivalent dargestellt ist, insofern ungezügelt, eigenmächtiges Herumvagabundieren rasch zu einer falschen, abwegigen Askeseform „entarten“ kann. Vgl. Völker, W. *Scala Paradisi. Eine Studie zu Johannes Climacus*, Wiesbaden 1968. Zu N. Sorskij vgl. auch Lilienfeld, F.v. *Nil Sorskij und seine Schriften. Die Krise der Tradition im Russland Ivans III.*, Berlin 1963, 174ff. Zu Johannes Klimakos vgl. auch

17. Jahrhundert war das „stranničestvo“ v.a. auch als häretische Lebensform weit verbreitet. Im 19. Jh. wurde diese religiöse Lebenspraxis dann zunehmend national umgedeutet, wobei der Begriff z.T. metaphorisch verwendet wurde und in semantische Nähe zu anderen Bezeichnungen für nomadische Lebensformen geriet. Etwa wurde „stranničestvo“ synonym mit „brodjažničestvo“ (Landstreichertum) als Bezeichnung einer spezifisch russischen Lebenspraxis gebraucht. Sowohl in der Geschichtsschreibung und Ethno- bzw. Soziographie wie auch in der Literatur nutzte man „stranničestvo“ sowohl zur faktographischen Beschreibung vagabundierender Lebenspraxen wie auch zu ihrer Deutung im Kontext der spezifischen geokulturellen Lage der russischen Kultur. Einerseits wurde die durch die Lage am Rande (Ost)Europas bedingte Beziehung zu „Europa“ u.a. auch mithilfe des Begriffs „stranničestvo“ als ständiges Spiegelungsverhältnis konzeptualisiert (Dostoevskij „Podrostok“), und andererseits (dies war noch häufiger der Fall!) diente das „stranničestvo“ der Charakterisierung des imperialen, kolonialisatorisch expansiven russischen Selbstverständnisses. In der nationalen Umdeutung und Metaphorisierung des „stranničestvo“ ab der Mitte des 19. Jh.s kam ein Aspekt der Wertung, der auch in der volksculturellen Deutung von Bewegung und reisendem Unterwegssein eine lange Tradition hat, wieder besonders deutlich zum Vorschein: die ambivalente Haltung.

Unterwegssein, das hat jüngst auch Roland Cvetkovski in einer Studie zu „Beschleunigung und Moderne“³ gezeigt, wurde in der russischen Kultur nie uneingeschränkt positiv bewertet. Ein reiches Repertoire an Sprichwörtern und idiomatischen Wendungen dokumentiert eine eher skeptische Haltung und eine Entgegensetzung von „Haus“ als sicherem Lebensraum des Menschen und „Weg“ als Wildnis, „Unterwegssein“ als Zustand der Gefährdung: Z.B.: „В тесноте люди живут. Где тесно, там и ложись“; „В тесноте люди песни поют, на просторе волки воют“, „Тело доведу, а за душу не ручаюсь“, „Не хвались отъездом, хвались приездом“ (aus Dal', *Poslovicey russkogo naroda*, Bd. 2). Gefahr rührt dabei auch von den Menschen „draußen“, die als asoziale outlaws gewertet werden: „На каждого вора много простора“ (ebd.). Andererseits ist diese negative Deutung der Straße keineswegs ausschließlich: auch Gott kann unterwegs sein und so den offenen Raum beschützen: „Мир дорогой, бор по пути“ (ebd.). „Stranniki“ mussten einerseits daher aus dieser volkstümlichen Perspektive sowohl in eine trügerische Nähe zu den Landstreichern „brodžagi“ geraten. Man kann nie ganz sicher sein, ob man einen wandernden Gottesmann oder einen Räuber für die Nacht bei sich aufnimmt. Andererseits mussten sie, gerade weil sie in ihrem ständigen Unterwegssein ganz dem sicheren Haus entsagt hatten, als besonders heroisch erscheinen. Diese auf der Ebene der Volks-

http://www.univie.ac.at/ostkirchenkunde/pdf/SS2005_Patr_14-15.pdf.

³ Vgl. Roland Cvetkovski: *Modernisierung durch Beschleunigung. Raum und Mobilität im Zaarenreich*, Frankfurt – New York: Campus Verlag 2006.

sprache ambivalente Semantik wird in den nationalen (metaphorischen) Deutungen des „stranničestvo“ im 19. Jh. übernommen und dabei zugleich aufgespalten. Die Darstellungen des 19. Jh.s nämlich sehen im „stranničestvo“ dann, wenn es auf die Kolonisation und nicht auf die prekäre russische Randlage der russischen Kultur gegenüber Europa bezogen wird, zumeist eine spezifisch volkstümliche russische Praxis, die wesentlich die kolonisierende räumliche Expansion mitbestimmt und auch in ihrem Charakter bestimmt hat. Je nach ihrer politischen Position, je nachdem, ob sie eine etatistische oder eine antietatistische Haltung vertreten, bewerten die Autoren diese Praxis, die sie manchmal als „stranničestvo“ manchmal auch als „brodjažničestvo“ bezeichnen, völlig entgegengesetzt. Kritiker des starken imperialen Staates wie S. Maksimov, Gr. Danilevskij, N. Jadrincev u.a. werteten im Blick insbesondere auf die russischen Peripherien im Süden („Neurussland“) und Osten (Sibirien) die umherziehende Lebensform russischer Siedler und Händler, die zumeist als „beglye“ charakterisiert wurden, nicht nur als zentrales Element der russischen Kolonisierung, sondern v.a. auch als ursprüngliche Lebensweise der russischen Kultur.⁴ Dabei verwiesen sie auf die Praxis des Ortswechsels vor der Einführung der Leibeigenschaft, die sie im Kontext des alten, von einer demokratischen Ratskultur geprägten Novgorod verstanden. Im Gegensatz dazu beklagte etwa der Staatshistoriker S. Solov'ev das räumlich unstete Moment der russischen Kultur, das er ebenfalls als nationales Spezifikum interpretiert. Solov'ev begründet die von ihm beobachtete zivilisatorische Rückständigkeit Russlands gegenüber Europa mit den räumlich-geographischen Bedingungen der russischen Kultur: Zuviel Platz hätte anstelle der produktiven Verarbeitung und Probleme bewältigenden Weiterentwicklung nur zu einer räumlichen Ausbreitung und damit zu einer Verlagerung und Verschiebung von (Schwellen)Problemen geführt.⁵

Als Ausnahme in dieser Reihe muss hier der „činovnik“ Gončarov erscheinen, der in seinem literarischen Bericht über die Weltreise mit Kapitän Cook („Fregat Pallada“), auf deren Rückreise er Sibirien vom Pazifik her kommend Richtung Westen durchquerte, die nomadisierende, insel förmig das Land kultu-

⁴ Vgl. dazu ausführlicher S. Frank, Russische ‚Nomadologien‘. „Brodjažničestvo“ als Form des *mastering space* in antietatistischen nationalen Deutungen der russischen Kultur der 1860er Jahren, erscheint in: K. Schlögel (Hg.), *Mastering Space*, München 2007.

⁵ Hier handelt es sich um ein geokulturologisches Argument der kritischen Zivilisations- bzw. Kulturgeschichte, das auch nach Solov'ev immer wieder, auch bei nicht-russischen Autoren wie z.B. bei G. Simmel, in seiner „Soziologie des Raums“ (1903), auftaucht. Vgl. z.B. die Überlegungen des den Eurasianern nahe stehenden Kulturphilosophen und Historikers VI. Vernadskij zum Zusammenhang zwischen Bio- und Noosphäre und zur Geschichte des wissenschaftlichen Fortschritts: „... вся работа всегда шла в одном и том же направлении. Остановки культуры, которые мы наблюдаем, были всегда связаны с расширением – географическим – ее области. Мы ни разу не видели понижения культуры, которое не было связано с захватом в культурный обмен новых областей, новых народов и с повышением для них культурного уровня.“ (1920), zit. Nach: <http://elibrary.ru/books/vernadsky/1.3.1.htm>

vierende Lebensform der sibirischen Siedler als weltweit einzigartige, weil friedliche und deshalb zukunftsweisende kolonisierende Lebensweise interpretierte.

Mehr oder weniger versöhnt wurde dieser Gegensatz durch Vasilij Ključevskij, dessen Beziehung zum Staat zwar auch nicht unproblematisch war, der aber nicht nur mit seinen publizierten Vorlesungen eine breite Öffentlichkeitswirkung, sondern auch als Professor der russischen Geschichte an der Moskauer Universität, als Akademiemitglied, sowie zeitweise als Privatdozent des Thronfolgers eine offizielle und institutionell gut verankerte Autorität hatte. In seinem geokulturologisch motivierten Bild der inselförmigen kolonisatorischen Ausbreitung der russischen Kultur, das er positiv wertet und als Kern der Geschichte Russlands auffasst, bringt Ključevskij die beiden konträren Positionen zusammen.⁶

In der Tradition dieses Verständnisses des „stranničestvo“ als nationales Spezifikum der russischen Kultur und der Konzeptualisierung des russischen Raums versteht auch Igor' Smirnov die Geschichte dieser kulturellen Raumpraxis. Ursprünglich, so Smirnov, mit dem ich die Freude hatte, im Sommersemester 2004 an der Uni Konstanz ein Seminar zum russischen Landstreichertum zu veranstalten, und dem dieser Aufsatz gewidmet ist, ursprünglich sei das „stranničestvo“, dessen Beginn er im 15. Jh. ansetzt, eine traumatisch angetriebene Suchbewegung nach einer neuen kulturellen Identität gewesen. Zum Zeitpunkt der Zurückdrängung der Mongolenherrschaft und dem ‚Fall‘ von Byzanz hätte Russland unter dem Schock eines doppelten Identitätsverlustes gestanden:

Странничество как культурное, сопровождаемое текстопорождением, явление берет начало на Руси, когда она сбрасывает с себя татарское иго и сталкивается с необходимостью заново идентифицировать себя. Трудность этого самоотождествления состояла, по-видимому, в том, что Русь выпала почти одновременно сразу из двух главных для нее симбиозов – и с татарами, и с Византией, захваченной турками. [...] Двойная невозможность эмпирически отождествить себя, стала для Руси толчком к поиску идеального состояния в запредельности и к отказу части населения от оседлости (к своеобразному номадизму, быть может, усвоившему себе кочевой быт когда-то покоривших страну монголов. (Smirnov 2006, 238-39)

In einer Retrospektive auf den historischen Verlauf und die Verzweigungen der russischen Darstellungen und Konzeptualisierungen des „странничество“ kommt Smirnov zu dem Schluss, dass diese Praxis in den Jahren des stalinistischen Totalitarismus zu Ende gegangen sei:

⁶ In jüngster Zeit wurde dieses Bild kultursemiotisch weitergetrieben in der sich selbst als „geokulturologisch“ bezeichnenden Studie von V. Ščukin zur russischen „usad'ba“ und dem Mythos des „Adelsnestes“ in der russischen Literatur des 19. und 20. Jh.s.

Странническая культура была уничтожена в период тоталитаризма [...] Конец трансцендентального субъекта не может быть ничем иным, кроме имплозии. Скитальчество, предполагающее уход индивидуума извне в себя, отрицается в обратном движении, изнутри – выворачивается наизнанку: блуждания преобразуются в телеологический путь автонегации.⁷

Diese Deutung erscheint mir deshalb besonders wichtig, weil sie korrespondiert mit der grundlegenden Transformation des Raummodells, der kulturellen und symbolischen Modellierung des Raums, die sich in den 30er Jahren vollzog, und durch die der stalinistische Raum nicht nur in einen krassen Gegensatz zu den Raumdeutungen der vorrevolutionären Zeit, sondern auch zum Raum der 20er Jahre geriet.

Während die nationalen Deutungen des „странничество“ im 19. Jh. unabhängig von ihrer jeweiligen Wertung den Raum der russischen Kultur als dynamisch und expansiv konzipierten, und während in den nachrevolutionären 20er Jahren in Verbindung mit einer Denationalisierung und Internationalisierung auch eine deutliche Dynamisierung und symbolische Öffnung des Raumes stattfand, dessen Konzeptualisierung Vl. Papernyj und jüngst auch E. Widdis grundlegend analysiert haben, kann man für die 30er Jahre nicht nur – wie bereits mehrfach in Untersuchungen der stalinistischen Kultur und des Sozialismus festgestellt wurde (Papernyj, Widdis, H. Günther), eine Schließung, Renationalisierung und Hierarchisierung (z.B. zwischen Zentrum und Peripherie) konstatieren, sondern auch eine Arretierung in Kombination mit einer entdifferenzierenden Homogenisierung des Raums, die man sogar – es klingt paradox – in gewissem Sinn als ‚Enträumlichung‘ bezeichnen könnte. Zwar bleiben Reisen (jetzt fast ausschließlich in Gestalt von „komandirovki“ oder Deportationen) weiterhin ein wichtiges Thema literarischer (faktographischer und fiktionaler) und filmischer Darstellung. Zwar erhalten bestimmte Regionen als wichtige Reiseziele eine zentrale symbolische Bedeutung (insbesondere das Zentrum Moskau und die fernsten Peripherien, die, wie der arktische Norden und der Ferne Osten, in politischer und technologischer Hinsicht als ‚Fronten‘ interpretiert werden). Bei genauerer Analyse der Darstellungen aber erweist sich, dass Reisen, Bewegung im Raum als Lebenspraxis zwar notwendig, aber symbolisch vollkommen bedeutungslos ist, weil durch sie – im Gegensatz zur Praxis des „странничество“ und im Gegensatz auch zu seinen nationalen Deutungen im 19. Jh. keine Grenzen überschritten werden, und weil die Ziel-Regionen nur exemplarische Bedeutung als eine symbolische frontier haben und dasselbe sich im Prinzip auch an jedem anderen Ort, auch an dem, an dem sich jeder gerade befindet, ereignen könnte, da jeder Ort zur frontier werden kann und soll. Ziel der künstlerischen

⁷ Zitiert nach: I.P. Smirnov, *Genezis. Filosofskie očerki po sociokul'turnoj načinatel'nosti*, St. Peterburg: Aleteja 2006, S. 243.

Darstellungen, die den Raum symbolisch besetzen, ihn quasi neu „erobern“ (vgl. Widdis), aber dabei räumliche Dynamik als letztlich symbolisch bedeutungslos erweisen, ist es, zu zeigen, dass die geforderte (symbolische) Transformation, die Realisierung der sowjetischen Utopie, prinzipiell an jedem Punkt dieses Raumes möglich und notwendig ist. Dabei konstruieren sie einen symbolischen Raum, in dem Distanzen und ihre Überwindung im Grunde keine Rolle mehr spielen, einen Raum, der zu einem Ort oder zu einer unendlichen Vervielfältigung eines Ortes zusammengezurt und verdichtet erscheint.⁸

2. Das Geheimnis der drei Buchstaben

Im zweiten Teil meines Aufsatzes möchte ich zeigen, dass das hier in wenigen Sätzen angedeutete eigenartige Raummodell der stalinistischen 30er Jahre, in dem Text „Tajna trech bukvi“ von Marietta Šaginjan 1933/34 nicht nur geradezu paradigmatisch inszeniert, sondern auch in überaus interessanter und zugleich symptomatischer Weise vergleichend konzeptualisiert wurde.

Das „Geheimnis der drei Buchstaben“ „MTS“ bzw. „МТС“ – die Abkürzung für „Машинно-Тракторная Станция“ –, das der Text lüften soll, ist das Geheimnis des sowjetischen Raums, die radikale symbolische Neukonstruktion des Raums in den stalinistischen 1930er Jahren.

Der kurze, als Fragment betitelte Skizzentext ist in zwei Teile geteilt, mit deren Hilfe zwei Raummodelle einander gegenübergestellt werden: der neue Raum der sowjetischen Gegenwart im ersten Teil dem Raum der vorrevolutionären feudalen Vergangenheit im zweiten Teil. Der Zusammenhang zwischen beiden wird geographisch motiviert: die autobiographische Ich-Erzählerin des ersten Teils reist in die Ukraine. Dies gibt den Anlass, im zweiten Teil das vorrevolutionäre Raummodell in Erinnerung zu rufen, das, so die Erzählerin, exemplarisch von Gogol' in den „Toten Seelen“ veranschaulicht wurde.⁹

Die Erfahrung des sowjetisierten Raums wird im ersten Teil narrativ inszeniert als geheimnisvolle Entdeckungsreise: Beim Einsteigen in den Zug fühlt sich die Ich-Erzählerin wie „Christoph Kolumbus“ und hat als Hilfsmittel der Orientierung 1. ein „Heftchen mit den Stationsnamen“ und 2. einige Karten in der Tasche dabei. Beides hat größten Wert für sie, nicht nur weil es sehr schwer

⁸ Vgl. dazu näher S. Frank, „Russische Reisen um 1935“, W. Kissel (Hg.), *Flüchtige Blicke. Relektüren russischer Reisetexte des 20. Jahrhunderts*, Bielefeld 2007.

⁹ Die Verbindung der beiden von Šaginjan als entgegengesetzt konzipierten Raumkonstruktionen durch den Schauplatz Ukraine scheint auch deshalb interessant, weil es in beiden Fällen nicht zuletzt auch um die symbolische Besetzung eines von Russland re-kolonisierten Grenzraums, dessen Hauptstadt das Zentrum der mittelalterlichen Rus' war, geht. Vor dem Hintergrund der historischen Ereignisse, genauer der schrecklichen Hungersnot in der Ukraine 1932-33, an deren Verursachung die Sowjetunion wohl nicht unbeteiligt war, scheint die Wahl des Schauplatzes der realisierten sowjetischen Utopie geradezu ein wenig zynisch.

war, an die Karten zu kommen: Sie hat die Namen auswendig gelernt, „очень тщательно, словно это были стихи или формулы“ – d.h. für das jeweilige System (Dichtung oder Chemie bzw. Physik) Schlüssel zum Verständnis oder zur Dekodierung. Was sie dann aber entdeckt, ist zum einen die relative Nutzlosigkeit der Hilfsmittel und zum anderen eine eigenartige Gleichförmigkeit der Orte. Genau diese Entdifferenzierung oder Homogenisierung wird von der Erzählerin als das Besondere und Neue dieses Raums und als Ziel seiner sowjetisierenden Transformation erkannt. Die Entdifferenzierung hat mehrere Aspekte.

Alle Orte tragen ausnahmslos den Namen „MTS“, während die ursprünglichen Ortsnamen zu vorangestellten Adjektiven degradiert sind. Nur sie machen noch eine Unterscheidung möglich:

Сто два названия, приведенных в газете, означали список МТС Одесской области [...] Разница была только та, что эти названия стали как бы производными от имени станции – прилагательными женского рода. Так, Вознесенск дал Вознесенскую МТС [...] и т.д.“ (769)

Ein Passagier auf einem Nachbarsitz kommentiert dies mit einem Sprichwort so: „У них что ни номер, то и выигрыш.“

Der Erzählerin erscheinen die neuen topographischen Bezeichnungen der Realität deshalb vollständig adäquat, weil die zumeist hinter den Bahnhofsgebäuden gelegenen Wirtschaftsgebäude-Komplexe eine „стандартность“ erkennen lassen, die es ermöglicht, sich mit der Beschreibung eines einzigen – typischen – Beispiels zu begnügen: damit ist auf jeden Fall auch schon der ganze Typus beschrieben.

Zweitens entdeckt die Erzählerin das ideale Neue, Neubesiedelte („что-то переселенческое“) v.a. auch darin, dass alles „hybrid“ („гибриды“), genauer als Mischung von Stadt und Land erscheint. Wiederum sind hier die MTS paradigmatisch: „в нем как-то необычно сплетено городское с деревенским“ (770).¹⁰

Noch eine dritte Form der Aufhebung der Gegensätze wird in einem Vergleich deutlich: der Außenraum wird mit einem von einer kleinen Lampe beleuchteten Lichtkegel verglichen und so gleichsam einem Innenraum gleichgesetzt. So wird der Außenraum des ganzen Landes als heimeliger Innenraum erkennbar. „Вела эта дорога вглубь, туда, где лежит страна в радиусе этой станции, как комната в радиусе настольной лампы.“ (769)

Und so erweist sich schließlich der gesamte Raum der Reise, der früher per definitionem ein fremder Außenraum war als heimeliger Innenraum. Die für eine Reise als Grenzüberschreitung konstitutive Differenz zwischen eigenem und

¹⁰ Zur Einebnung der Differenz zwischen Stadt und Land im Stalinismus der 30er und insbesondere im Modell der Gartenstadt vgl. Papernyj 1985.

fremdem Raum scheint so entkräftet, und der Raum als solcher wird so radikal entdifferenziert, homogenisiert und enger zusammengebunden.

Diesem Raum stellt die im zweiten Teil nicht mehr erzählende, sondern reflektierende Erzählerin den Raum des vorrevolutionären Russland entgegen, den sie exemplarisch in Gogol's *Toten Seelen* inszeniert sieht. Denn Gegenstand des Romans sei nicht der Čičikov-Plot, sondern vielmehr die alte „усадебная Русь“: „Перед ним лежал предмет путешествия – усадебная страна.“ (771) Und: „Путешествие Чичикова открывает перед нами тайну старинной русской межусадебной дороги [...]“ (771)

Dieses Russland der „usad'ba“, worüber, wie oben erwähnt, zuvor Ključevskij und später Šćukin geschrieben hat, wird von Šaginjan nun als reine, überwundene Vergangenheit, als Gegensatz zum sowjetischen Russland interpretiert: „... Машинно-тракторная станция [...] преодолела интегральную усадьбу.“ (773)

Aber worin genau besteht dieser Gegensatz? Worin besteht das Geheimnis des alten Raums?

Das Geheimnis, so die eigentümliche Antwort, lag in der möglichen Vielfalt der Ziele. Es bestand, so die Autorin, darin, dass die „usad'ba“ ein (regionales) Zentrum und ein Ziel darstellte: „в остановочном, узлом, центральном значении усадьбы того времени в системе проселочных дорог“; „... дорога тяготела [...] к усадьбе как к цели.“ (772)

Der „sozialistische Charakter der MTS“ (772) dagegen, sei ihr nicht im engen Sinn zentripetales („узкоцелевое“), sondern ihr führendes, leitendes Prinzip („руководящее начало“). Während die usad'ba selbstzentriert sei (путь к себе), sei die MTS von sich wegleitend (путь от себя) und einem übergeordneten System untergeordnet.

Was hier von Šaginjan als „Überwindung“, d.h. als konsequente Weiterentwicklung bezeichnet ist, erweist sich als radikale Transformation des Raummodells und v.a. auch von Bewegung im Raum. Der Gegensatz ist wesentlich fundamentaler, als der Text sagt.

Wenn nämlich explizit behauptet wird, dass diese Transformation des Raums als „Aufstand des Weges“ gegen das alte Adelsgut, gegen die „Verführung Čičikovs“ (772) aufgefasst werden könnte, so sieht das auf den ersten Blick nach einer Öffnung des Raumes aus. Die Darstellung selbst aber demonstriert gleichzeitig etwas ganz anderes, das Gegenteil: einen nicht nur homogenisierten, sondern einen zugleich auch arretierten, erstarrten und geschlossenen Raum.

Bewegung, die zu Zeiten Čičikovs selbstzweckhaft war („старый самодовлеющий путь помещицкой Руси“), wird in sowjetischer Zeit entweder zu einem notwendigen Übel – symptomatisch hier die Formulierung, der Mensch sei „zum Weg verurteilt/verpflichtet“ („человек обречен на дорогу“) – oder aber sie erweist sich als ganz überflüssig: Denn während – auf der Ebene der Narrati-

on selbst – Gogol's Werk als eines der „самых интересных книг человечества о путешествиях“ bezeichnet wird, macht der Text Šaginjan aufgrund seiner inhaltlichen Ergebnisse (Homogenität und Omnipräsenz des Typischen, Repräsentativen) weitere Reisen und Reisebücher obsolet.

In einer geradezu paradoxen Figuration entfaltet der Text die Arretierung des Raums:

Die alten Verbindungswege des vorrevolutionären Russland, so schreibt Šaginjan, sind durch ein moderneres Verbindungssystem („более прогрессивный вид сообщения“) ersetzt worden, die Eisenbahn („путь железнодорожный“) (773). Šaginjan hebt an dieser Innovation jedoch nicht, wie im Kontext einer Modernisierungsperspektive zu erwarten wäre, die Beschleunigung der Fortbewegung oder die Dynamisierung und Öffnung des Raums hervor, sondern im Gegenteil seine Festigung. Sie tut dies in intertextuell interessanter Weise mithilfe eines Vergleich zwischen Eisenbahn bzw. Schienennetz und Pflanze bzw. Baum, den zwölf Jahre früher V. Chlebnikov in seinem Gedicht „Дерево“ (1921) entfaltet hatte.¹¹

Während bei Chlebnikov in diesem „Baum“-gedicht und in zwei Varianten davon das tertium comparationis zwischen technischem Fortbewegungsmittel und Baum bzw. zwischen Mensch und Baum im dynamischen Moment des Wachstums und des damit verbundenen expansiven ‚Raumgreifens‘ liegt – Chlebnikov nimmt in diesem der Transsibirischen Eisenbahn gewidmeten Gedicht mehrfach Bezug auf die Eroberung Sibiriens und deren kosakische Helden, insbesondere Ermak und setzt den Baum den Kosaken gleich: „Воюя за простор, блестя глазами чародеев [...] Ты, дерево, дуброву ужаснуло [...]“¹² –, wird bei Šaginjan durch diesen Vergleich eine Festigung, Stabilisierung und damit Arretierung des Raums und die Bindung jedes seiner Punkte an das eine Zentrum veranschaulicht. Indem Šaginjan die Metapher des frühen Avantgardisten Chlebnikov zurück greift, reaktualisiert sich zugleich dessen Organizismus und kehrt polemisch die Semantik des Bildes um.

Nicht dass die Eisenbahn dem Menschen den Raum öffnet und seine Befahrung beschleunigt wird hier veranschaulicht, sondern dass sie (insbesondere aufgrund der Bahnschiene) dem Menschen Halt biete, dem Menschen, der sich nur auf Wegen bewegen kann; „... Этот стебелек, держащий человека, – дорога.“ Der „Mensch ist zum Weg verurteilt“: „Ясно, что человек обречен на дорогу: где бы он ни сдвинулся с места – в земле, на земле, над землей,

¹¹ A. Banerjee (2006, 42) hat jüngst in ihrer Analyse der Orientalisierungsstrategien des Chlebnikovgedichts auch auf eine Vorgeschichte dieses bildhaften Vergleichs in N. Danilevskijs „Россия и Европа“ (1859) hingewiesen.

¹² Chlebnikov V. *Sobranie Sočinenij*, t. 2, Moskva 2001, 291.

– он или следует по проложенной до него дороге, или пролагает ее сам. Вот этот «стебель» [...]“ (767-768).¹³

Die Bewegungsfreiheit des Menschen, so die Erzählerin, erweist sich – „von oben betrachtet“ („вообразим себя существами сверхчеловеческой породы и взглянем сверху вниз уже не на цветы, а на хозяйна сада, самого человека“) (767) – als nicht allzu groß: „... станет ясно, что и люди, самопроизвольные существа, в своем передвижении не очень-то ушли от стебелькового.“ (767); „кустик, выросший из земли. Он к ней привязан. Его «ноги» не ходят, а лепятся. Его «руки» не действуют, а колышутся [...]“ (ebd.).

Der Satz, „Движения, не оставляющего следа, в мире нет“, lässt sich aus heutiger Perspektive, mit Deleuze und Guattari oder auch mit M. de Certeau gedacht, als geradezu idealtypische Charakterisierung eines totalitären Raums verstehen, der vollkommen „gekerbt“ ist und den „glatten“ Raum ausschließen möchte. Sogar den Luftraum, der von Radiowellen, die von Empfängern aufgefangen werden, durchschnitten ist, schließt Šaginjan hier mit ein: „... даже пространство над нами, пойманное радиоуловителями, полно несчетного количества материальных следов раз возникшего движения [...]“ (767).

Die Hauptfunktion und positive Bedeutung der Eisenbahn besteht also aus dieser Perspektive nicht darin, Kommunikations- und Transportwege zu verbessern, zu beschleunigen, damit Entfernungen zu ‚verringern‘ und so den Raum zu öffnen, sondern vielmehr darin, den Raum zu homogenisieren, alle Bewegung fest zurück zu binden an den „Staat“ und seine Bedürfnisse, an den „neuen Herren“, der den alten, auf eine Lokalität beschränkten Gutsbesitzer ersetzt hat, und Bewegung letztlich vollkommen aufzuheben und auszuschließen.

Und um noch eine andere Nuance hervorzuheben: unter Verwendung von signifikanten Schlagwörtern der Moderne wie Innovation, Kult des Neuen, Technisierung, Beschleunigung, Rationalisierung, Kultur des Weges/Unterwegsseins, und indem sie – gewissermaßen um rhetorisch eine Fortsetzung des Raummodells der 20er Jahre zu suggerieren – einen einfachen Gegensatz zwischen altem, traditionellem, feudalem Gutsbesitzerraum und neuem, modern technisierten sowjetischen Raum aufmacht, entwirft Šaginjan in der Charakterisierung des neuen Raums tatsächlich das Modell eines arretierten und zugleich antimodernistischen Raums. Dazu dient ihr vor allem die Umdeutung des organistischen Vergleichs des Eisenbahnnetzes mit einer Pflanze.

Dieses Pflanzengleichnis Šaginjans verfügt jedoch noch über eine weitere intertextuelle Dimension, die einen durch die explizit vorgenommene Konfrontation von „usad’ba“-Raum und postsowjetischem Eisenbahnraum eher verdeckt

¹³ Auch in diesem Punkt polemisiert Šaginjan deutlich mit Positionen der 1920er Jahre. Vgl. z.B. eine Bemerkung von V. Šklovskij in „Tret’ja fabrika“, die – kehrt man die Zeitachse um – geradezu als polemischer Kommentar zu Šaginjans Fragment gelesen werden könnte: „Третьего пути нет. Вот по нему и надо идти. Художник не должен идти по трамвайным линиям.“

ten Aspekt des entworfenen Raumbildes der Entdifferenzierung und Arretierung sichtbar macht.

Šaginjans sujetgebendes Gleichnis von Pflanze und Eisenbahn bzw. Mensch hat einen zweiten berühmten Vorläufer in Tolstoj's später Langerzählung „Хаджи Мурат“, einem der berühmtesten Texte der russischen Kaukasusliteratur. Diese wird gerahmt von einem den Gegensatz von Natur und Zivilisation, Ursprünglichkeit und Moderne, Orient und Okzident zivilisationskritisch inszenierenden Gleichnis von Pflanze und Mensch. Es lohnt, sich diesen Prätext genauer anzusehen: Vor dem eigentlichen Beginn der Handlung setzt die Rahmen-erzählung mit dem Auftreten des Ich-Erzählers ein, der im Sommer über die Felder nachhause kommt. Unterwegs pflückt er einen Blumenstrauß. Als er schon fast fertig ist damit, fällt ihm eine „wunderbar himbeerfarbene“ „voll aufgeblühte“ Klette auf und er beschließt, sie in die Mitte seines Straußes zu setzen. Doch es gelingt ihm nur mit Mühe, sie zu pflücken, und als er es geschafft hat, sieht sie schon gar nicht mehr so schön aus. Er wirft sie weg und ärgert sich, dass er „umsonst eine Blume kaputt gemacht hat, die an ihrem Platz zu schön war“. Ein paar Schritte weiter kommt der Ich-Erzähler an einem Klettenbusch vorbei, der ebenfalls etwas mitgenommen aussieht und ganz schief dasteht, da er offensichtlich vom Rad eines Fahrzeugs überfahren wurde. Aber in all seiner Verstümmelung „steht er da und ergibt sich dem Menschen nicht, der alle seine Kameraden rundum vernichtet hat.“

Tolstoj's Entfaltung des Vergleiches ist semantisch komplex:

Die Wiederholung der Begegnung mit ein und derselben Pflanze führt zu der Ergänzung des Gegensatzes von Pflanze vs. Mensch generell durch den Gegensatz Pflanze vs. moderne Technik (Rad eines Fahrzeugs).

Bei Tolstoj haben wir nicht nur einen Vergleich zwischen Pflanze und Mensch, Tolstoj anthropomorphisiert die Pflanze im entfalteten Bild des Vergleichs selbst in spezifischer Weise, wodurch neben der anthropologischen auch die kultursemantische Dimension deutlich wird: Dass abgeschlagene und abgeknickte Äste als Arme bezeichnet werden, ist zunächst einfach eine Anthropomorphisierung. Wenn Tolstoj aber den Spitznamen dieser Art von „пепей“, Klette, „татарин“, nennt, wird damit deutlich der Gegensatz von russisch-europäisch-okzidentaler Kultur und „asiatischer“ angesprochen, als die Kultur der kaukasischen Tschetschenen hier aufgefasst wird, und die den eigentlichen Gegenstand des nachfolgenden Textes bildet. So scheint es nur konsequent, dass auch schon an dieser Stelle eine indirekte Wertung des ‚Orients‘ erfolgt, indem der Ich-Erzähler unverhohlen die „Energie“ bewundert, mit der sich der Strauch den Angriffen des Menschen widersetzt. Ähnlich nutzlos wie die Klette, so deutet das nach dem Finale der Handlung wiederaufgegriffene Bild an, wurde der heroische tschetschenische Rebell, Chadži Murat, getötet.

Šaginjan greift dieses Bild von Tolstoj auf und setzt ihm polemisch einen semantisch konträren Vergleich entgegen, der erstens den technischen Fortschritt bejaht und zweitens den für Tolstoj zentralen Gegensatz zwischen Mensch und Natur, Pflanze/Organischem und Technik aufhebt und negiert. Wenn bei Tolstoj die Maschine, Symbol des technischen Fortschritts, der Pflanze den Tod bringt, so besteht bei Šaginjan zwischen Technik und Pflanze vollkommene Harmonie und Äquivalenz: die Äste der Pflanze werden mit den Schienen der Eisenbahn verglichen und gleichgesetzt. Das bedeutet auch, dass es den bei Tolstoj implizit aufgestellten Gegensatz zwischen der lokal verwurzelten, unbeweglichen Pflanze und dem Fahrzeug, der Maschine, die auch die Beweglichkeit des Menschen erhöht, bei Šaginjan nicht gibt. Nur so kann das absolut Statische, weil im Boden Verankerte, zum Symbol der modernen, technisierten Dynamik werden.

Schließlich wird auch der bei Tolstoj zentrale kulturelle Gegensatz zwischen Orient und Okzident, zwischen Kaukasus und europäischem Russland, zwischen hegemonialer Macht kolonialer Peripherie entwertet. Bei Šaginjan spielt er, spielt die Lokalität überhaupt keine Rolle mehr. Dies zeigt auch die die Gegenüberstellung der beiden epochalen Raummodelle motivierende Koinzidenz der konkreten geographischen Region, der Ukraine nämlich, die im 19. Jh. wie im nachrevolutionären Bürgerkrieg als periphere Randzone ein wichtiges Objekt des russischen Herrschaftsanspruchs darstellte. Die Ukraine wird nur ganz am Anfang des Textes als Gegenstand der Darstellung ins Spiel gebracht. Später verschwindet sie ganz hinter den MTS. Šaginjans Pflanzengleichnis hat universell anthropologischen Charakter und ist auf die Gesamtheit der Sowjetunion bzw. der sowjetischen Welt bezogen. Die Entdifferenzierung des Raums erhält so neben der durch den intertextuellen Bezug auf Chlebnikov angesprochenen geopolitischen Dimension durch den Tolstoj-Bezug auch eine weitere geokulturelle Dimension.

Im Blick auf die Geschichte der Konzeptualisierungen des Raums der russischen Kultur kann man somit sagen, dass Šaginjans sowjetisch-stalinistischer Entwurf eines arretierten Raums sich einreihet in die historische Kontinuität der etatistischen Versuche der Bändigung freier räumlicher Praktiken, die – wie Smirnov festgestellt hat – mit Peter I. begann und die gesamte imperiale Epoche hindurch fortgesetzt wurde. Die Spezifik des stalinistischen Raums der 30er Jahre, wie ihn Šaginjan entwirft, und wie er sich auch in vielen anderen künstlerischen Repräsentationen wieder findet, aber liegt im hinzukommenden Faktor seiner spezifisch sowjetischen symbolischen Entdifferenzierung und Homogenisierung.

Ob damit freilich bestätigt ist, dass der Jahrhunderte alte Antagonismus zwischen dynamisiertem und arretiertem Raummodell in der stalinistischen Epoche durch den Totalitätsanspruch des letzteren beendet wurde, bleibt eine Frage.

Denn hat nicht die dynamische, nomadisierende Kultur des „stranničestvo“ eine Fortsetzung gefunden in jenen gesellschaftlichen Gruppen, die aus dem sowjetischen Raum ausgeschlossen und in symbolischen Repräsentationen ‚gelöscht‘ wurden? Im Exil außer Landes, für dessen Lebensweise sich schon früh die aus der Kultur des stranničestvo übernommene Bezeichnung „brodjačaja Rus“ etablierte, und in den Liedern des podpol’e, wo die wandernde Lebensform zum Topos der marginalisierten Existenz wurde? Ob der Antagonismus oder aber eine neue Ambivalenz zwischen Dynamik und Arretierung im sowjetischen 20. und vielleicht auch im postsowjetischen 21. Jh. eine Fortsetzung gefunden haben, das wäre die Frage für einen weiteren Aufsatz.

Susi.Frank@uni-konstanz.de

Holt Meyer

**„И ТУ УЛЫБКУ ВСЯ ЗЕМЛЯ / ЗАПОМНИЛА НАБЕК“¹
THESEN ZUM PROBLEM „JURIJ-GAGARIN-ARCHIV“
([PHILOSOPHISCHE] VERSCHRIFTLICHUNGEN DER UNSCHULD
UND MEDIALISIERUNGEN DER ORTLOSIGKEIT)**

Don't have to take no trip to outer space. All I have to
do is look in your face
And before I know it I'm in orbit around you...
Tom Waits „Little Trip to Heaven (On the Wings of
your Love) (1973)“²

0. Welche Startrampe für das *Take-off* eines Gagarin-Archivs?

Никогда не будешь ты состарен,
Юрий Алексеевич Гагарин!
Niemals wirst du altern
Jurij Alekseevič Gagarin

Ivan Slepnev

Наш герой известен миру улыбкой.
Unser Held ist durch sein Lächeln bekannt.

Syn Rossii

In diesem Beitrag geht es um das, was man das ‚Gagarin-Archiv‘ nennen könnte. Damit ist das Ordnen der Spuren des Kosmonauten Jurij Alekseevič Gagarin (1934-1968) in unterschiedlichen Speicherorten gemeint, insbesondere in der sowjetischen und russischen Offizialität, aber auch in der Inoffizialität.

Eine Grundthese, die ich zu diesem Phänomen aufstellen möchte, ist, dass die Gagarin-Geschichte fast nur nebensächlich eine ‚Kosmonautengeschichte‘ ist, dass also Gagarin und die Kosmonautik selbst einem übergeordneten Archiv-Prinzip zuzuschreiben sind, als dessen Emblem eben jenes Gagarin-Lächeln dienen könnte, dessen Auftreten in einem Gagarin-Gedicht im Titel meines Beitrags zitiert wird.

Damit sollen Facetten in der Gagarin-Repräsentation herausgearbeitet werden, die Matthias Schwartz in seiner Arbeit *Die Erfindung des Kosmos* zur Repräsentation der Kosmonautik in der Chruščev-Zeit (mit Schwerpunkt auf popu-

¹ Die letzten zwei Zeilen des Gedichts „Ballada o šnurke“ von Petr Nefedov.

² „Closing Time“, 1973.

lärwissenschaftliche Publizistik und *science fiction*) angesprochen hat. Für die Argumentation dieses Beitrags müssen sie allerdings grundlegend umgepolzt werden. So z.B. im Fall folgender Analyse:

Dieser „fröhlichste“ Siegestag Moskaus zeigte, daß das Muster der großen Familie mit einigen Modifikationen noch funktionierte und gleichzeitig aus der Fassung geriet: Der neue Held war als Sohn nicht mehr ganz in die Gesellschaft zu integrieren. Denn zwar bekam Gagarin genauso wie die Schöpfer des Sputniks und der wiedergeborene Bip die Rolle des Sohnes des sowjetischen Volkes zugewiesen. Auch stattete er Chrusčev (als politischem Vaterrepräsentanten) am 14. April „persönlich“ Bericht seiner Taten ab und zollte Ciolkovskij (als wissenschaftlichem Vater) in vielfachen Äußerungen seine Hochachtung. Aber der Flug hatte den „einfachen russischen Menschen“ nicht wie seine Vorgänger als Helden bloß zu einem veränderten, besseren Menschen gemacht, sondern zu einem wesentlich anderen, hatte er doch „ein Wunder“ und „das goldene Märchen“ der Menschheit Wirklichkeit werden lassen.

Damit vollzog Gagarin genau den Schritt in eine andere „kosmische Welt“, der im personifizierten Sputnik angelegt und in unzähligen Äußerungen der populärwissenschaftlichen Publizistik zum Kosmosthema angeklungen war. Der „Kolumbus unserer Tage“ überschritt die Grenze zwischen alter und neuer Welt, in seiner Person wurde der „größte aller größten Wunschträume des Menschen“ Realität, wie es Chrusčev in seiner Rede zu Ehren Gagarins auf dem Roten Platz am 14. April formulierte:

„Der Wunschtraum der Erstürmung des Kosmos ist wirklich der allergrößte der größten Wünsche des Menschen. Wir sind stolz, daß diesen Wunschtraum, dieses Märchen sowjetische Menschen Wirklichkeit haben werden lassen.“

„Мечта о покорении космоса – действительно величайшее из величайших мечтаний человека. Мы гордимся тем, что эту мечту, эту сказку сделали былью советские люди.“³

Schwartz unterstreicht scharfsinnig die einzigartige Bedeutung des Gagarin-Flugs, d.h. die neue Qualität, die durch den Erfolg des Orbits des Vostok in den Kosmonautik-Diskurs hineingekommen ist. Gagarin „überschritt“ laut Schwartz „die Grenze zwischen alter und neuer Welt“.

Ich schlage vor, genau diese Worte nicht im Sinne der Schwartzschen Titelformulierung „Erfindung des Kosmos“, sondern als Material für ein Gagarin-Archiv der Legenden zu lesen, in dem die Rede vom „Traum“ und vom „Märchen“ die ‚Wahrheit‘ der Legenden-Archivbildung aussagt. Traum und Märchen können mit dem potentiell kosmopolitischen Status des Kosmos verknüpft werden: Sie manifestieren sich in der Spannung zwischen den „Wünschen aller Menschen“ und der Realisierung der Märchen durch „sowjetische Menschen“. Das ist der Ort der „Erfindung des Kosmos“, bei dem die „Erfindung“ – so mei-

³ Schwartz 2003, 63-64.

ne These – noch viel wichtiger als der „Kosmos“ ist („Erfindung“ als Erstellung von Gedächtnisorten und Archivkonstituierungen für „Märchen und „Traum“).

Damit soll nicht etwa gesagt werden, dass der biographische Gagarin selbst nicht primär Pilot, Kosmonaut und Raumfahrttechniker war. Alle zuverlässige Quellen belegen, dass er alle ihm zur Verfügung stehende Arbeitskraft in den sieben Jahren zwischen seiner Erdumkreisung im April 1961 und seinem Tod dieser Sache gewidmet hat, was das kurz vor seinem Tod abgeschlossene Studium am Žukovskij-Institut, seine intensiven Bemühungen, an der *Sojuz*-Mission als Kosmonaut beteiligt zu werden, sowie die ihm zu Teil gewordene Berücksichtigung bei sowjetischen Mondlandungsplänen dokumentieren.⁴ Es soll vielmehr festgestellt werden, dass zeichenhafte Bedürfnisse an den Leib und erst recht ans Image Gagarins gelegt wurden, welche sowohl sowjetischen Herrschaftsprinzipien als auch ‚von unten‘ kommenden Wünschen der vom Chrusčevschen ‚Tauwetter‘-Politik berührten Bevölkerung entstammten, und dass die Gagarin-Archivierung von diesen Bedürfnissen, Prinzipien und Wünschen gestaltet wird/wurde. Das bedeutet auch, dass jede diesen Prinzipien und Wünschen zuwiderlaufende Gestaltung der Gagarin-vita⁵ Spuren eines Kampfes gegen das sowjetische national-imperiale ideologische⁶ Gagarin-Archiv-System aufweisen muss.

Wenn ich frage, wo das *Take-off* eines Gagarin-Archivs stattfinden kann, so ist die Anspielung auf Friedrich Kittlers „Take-off der Operatoren“⁷ beabsichtigt. Die zunehmende Verselbständigung und Virtualisierung von Zitierzeichen, die Kittler in dieser Arbeit beschreibt, ist mit der Beschleunigung eines Medialisierungsvorgangs durchaus vergleichbar, die sich in den frühen 60er Jahren bemerkbar macht. Aus den Darstellungszwängen unmittelbar nach dem Weltraumflug (die Verfälschung der Umstände der Landung bildet das Paradebeispiel) entstehen ‚Legenden‘, die wiederum weitere mediale Repräsentationen generieren, so dass die Denkfigur von Operatoren, die weitere Operatoren erzeugen, auch hier anwendbar ist. Das eigentliche *Take-off* von Gagarin ist mit anderen Worten nicht der Auftakt der gut anderthalb Stunden, die mit Juri Alekesevičs „poechali!“ („fahren wir!“ oder „es geht los!“) begannen, sondern dessen mediale Potenzierung, welche alles Faktische unwiederbringlich unter sich begräbt – oder eben an den Rand der Archivierung drängt.

⁴ Vgl. Doran/Bizony, 169ff.

⁵ Die Rede von der ‚Vita‘ eines kommunistischen ‚Helden‘ soll nicht als mutwilliges Sakrileg, sondern als Hinweis auf den Umstand verstanden werden, dass Strukturähnlichkeiten zwischen dem verschriftlichten Gagarinschen *curriculum vitae* und der Heiligenvita bestehen. Die das ikonographische Muster von Gagarin mit der Taube legt nahe, die Vitae des Franziskus von Assisi als konkretes Belegmaterial heranzuziehen.

⁶ Der Ideologiebegriff, der nicht mit bewusst eingesetzter politischer Problematik zu verwechseln ist, scheint hier einschlägig zu sein, denn das Gagarin-Archiv, jedenfalls das ‚Legenden-Archiv‘ wird nach unbewusst-ideologischen Prinzipien erstellt.

⁷ Kittler, F.A. 1994. „Vom Take off der Operatoren“, *Zeichen zwischen Klartext und Arabeske*, hrsg. von Kotzinger S. / Rippl G. Amsterdam u.a., 161-168.

Im nächsten Abschnitt sollte die Randständigkeit des Faktenarchivs für das mediale ‚Legendenarchiv‘ und umgekehrt aus methodologischer Sicht erläutert werden. Anschließend (in Abschnitt 2) sollen Darstellungen, die aus dem Faktenarchiv gespeist werden (v.a. Starman von Doran/Bizony) und solche, die vom ‚Legendenarchiv‘ ausgehen, miteinander verglichen werden (insbesondere der Band *Syn Rossii*). Als nächstes (in Abschnitt 3) wird dann die kurze Gagarin-Schrift Emanuel Levinas' herangezogen und mit I.P. Smirnovs Sorokin-Lektüren der 90er Jahre zusammengelesen. Im vierten Abschnitt sollen die Möglichkeiten, die Gagarin-Zeichenpraktiken für eine mediale Historiographie zu verwenden, erläutert werden. Dies führt im fünften und letzten Abschnitt zu der Frage, inwieweit die ‚Gagarin-Jahre‘ 1961-1968 im Lichte einer medialen Virtualisierung und deren Krise 60er Jahren betrachtet werden können. Auf diese Ausführungen müsste folgerichtig ein text- und medienanalytischer Abschnitt zu Gagarin-Versen, Gagarin-Büchern, Gagarin-Straßen als Archivarbeit folgen, wo Beispiele der angegebenen medialen Zeichenpraktiken der 60er, 70er und 80er Jahre im Lichte der vorangegangenen Ausführungen im einzelnen gewürdigt werden könnten. Darauf muss aus Platzgründen an dieser Stelle verzichtet werden.

1. Das Archiv am Rand und im Rahmen der Datensammlung

V. ПУТИН: С праздником!

VCE: Спасибо.

V. ПУТИН: Сегодня – юбилейная, во всяком случае, достаточно круглая дата – 45 лет.

Putin: Ich gratuliere zum Feiertag!

Alle: Danke.

Putin: Heute ist ein Jubiläumsjahr, oder zumindest ein ziemlich rundes Datum: 45 Jahre.

Stenographische Aufzeichnung des Treffens des Präsidenten der Russischen Föderation mit Kosmonauten und den Leitern der kosmischen Branche, 12. April 2006⁸

Эта повесть / про великого человека. / Про великого человека, / рожденного / великими / силами.

Das ist eine Erzählung über einen großen Menschen. / Über einen großen Menschen, / der geboren wurde / durch große Kräfte.

Syn Rossii

Das Archiv ist also nicht eine Sammlung von technischen und historischen Daten, sondern ein mediales und ideologisches Dispositiv, in das schwer einzudringen ist, um es ‚von innen‘ zu rekonstruieren. Denn das Material ist fremd, seine Selbstschutzmechanismen sperrig, und seine Aktualität im heutigen Russland, wo auch noch dem halbrunden 45. Jahrestag des Gagarin-Flugs (2006) mit

⁸ Стенографический отчет о встрече с космонавтами и руководителями космической отрасли, 12.IV.2006 - www.kremlin.ru/text/appears/2006/04/104429.shtml

erstaunlichem Einsatz und offensichtlich aufrichtiger Begeisterung gedacht und gefeiert wird, mit Händen zu greifen. Als Beleg mag das „Treffen mit Kosmonauten und Führern der kosmischen Branche“ (с космонавтами и руководителями космической отрасли), zu welchem der Präsident der russischen Föderation Vladimir Putin am 12.4.2006 eingeladen hat, dienen. Hier wurden wiederum dem Präsidenten die ersten vier Nummern der Zeitschrift mit dem vielsagenden Namen *Rossijskij kosmos* (sinngemäße Übersetzung: „Der zu Russland gehörende Kosmos“) überreicht.

In diesem Sinne ist ein Buch wie der zum 40. Jahrestag des Gagarin-Flugs im Jahre 2001 in Kiev und 2002 in deutscher Übersetzung beim Elbe-Dnjepr-Verlag erschienene Band *Gagarin. Auf dem Kosmodrom Baikonur*, der zahlreiche bisher unbekannte Fotos der sowjetischen Raumflüge der 60er Jahre mit diversen Datenaufstellungen („Offiziere der 1. Verwaltung für Erprobung des NIIP-5 des Verteidigungsministeriums (des 5. Schießplatzes für wissenschaftliche Forschung und Erprobung des Verteidigungsministeriums), „Parameter der Umlaufbahn und der Flugbahn des Raumschiffes ‘Vostok’“ mit „Erklärung der Flugbahnparameter“, usw.) enthält, als Sammlung medialer Daten sehr wertvoll und für ein bestimmtes Gagarin-Archiv unerlässlich. Für das Gagarin-Archiv, von dem hier die Rede ist, sind die Ränder dieses Bandes besonders aussagekräftig, was insbesondere bei der deutschen Übersetzung auffällt. Zwei Paratexte wären explizit zu nennen:

1. die Paratexte bzw. deren Fehlen – die Nennung des Verlags mit Sitz im sächsischen Klitzschen (nordöstlich von Leipzig), die in jeder Beziehung randständig ist, kombiniert mit der Nicht-Nennung des Autors auf dem Titelblatt der deutschen Übersetzung



2. die Widmung: Gewidmet dem 40. Jahrestag des ersten Flugs in den Weltraum Jurij Alexeewitsch Gagarin“ [sic].

Diese Ränder repräsentieren einen Anspruch auf die Selbstverständlichkeit der Wichtigkeit dieser Daten und des Feierns eines Jubiläums, gerade in einem Landstrich (Sachsen oder ‚Mitteldeutschland‘ insgesamt), wo es noch viele „Juri-Gagarin-Straßen“ gibt. Es sind aber die „Gagarin-Straßen“ selbst als Szenerie des Erscheinens dieser Übersetzung, welche v.a. interessieren.⁹

Nicht bisher verborgene Fakten und Dokumentationen, sondern Archivstrukturierungen (diese sind auf keinen Fall mit Zensurmaßnahmen gleichzusetzen, sondern erscheinen als echte ideologische Vorgänge!), welche die Veröffentlichungen verhindert und/oder an die Peripherie gedrängt haben, sind von Interesse.

Von großer Bedeutung wird Emanuel Levinas' kurzer Essay „Heidegger, Gagarin und wir“ sein, und zwar als Formulierung einer Position, die ein (implizites oder gar explizites) Kontrastprogramm zur Offizialität bildet und daher die Konturen der offiziellen Spurensammlung deutlich werden lässt.

Dass der Gagarin-Flug ein Zug im großen Schachspiel des Kalten Kriegs war, ist klar, und muss als solcher nicht weiter analysiert werden, denn diese Seite des Phänomens ist von einfacher Natur. Die Konturen, um die es mir hier geht, sind diejenigen Medialisierungen, die für den Privatgebrauch vorgesehen waren. Diese wiederum schreiben sich in Topiken und Praktiken ein, welche dasjenige Archiv vorgeformt haben, das für Gagarin angelegt wurde.

Die Konturen lassen sich in folgenden Stichworten zusammenfassen:

- Dominanz der Effekte von Medialität
- Sich aufdrängende und durchstreichende Offizialität
- Ein für das ‚Tauwetter‘ charakteristisches Pathos der Dokumentarität
- Eine emphatische und spezifische Positionierung der Wissenschaftlichkeit
- Imperial/nationale Bodenhaftung (insbesondere mit Blick auf den Umgang unterschiedlicher Kulturen mit Gagarin)
- Die Herausbildung einer Gagarin-Topik, die von einer Gagarin-Ikono-graphie ausgeht und in eine Gagarin-Poetik einfließt. Die Stichworte hier sind Jugend/Komsomol (sprachspielerisch ausgedrückt: die bereits in den Begriffen angegebene Verbindung ‚Kosmonaut-Komsomol‘), Lächeln, national-lokale Verwurzelung, aber auch Gnade/Gabe (vgl. das häufige Reimpaar „Gagarin-[blago]daren“) in den Gagarin-Gedichten

⁹ Der Verfasser erstellt zur Zeit eine umfassende internationale Liste der Gagarin-Straßen außerhalb der ehemaligen UdSSR, die Gegenstand einer gesonderten Studien werden sollen.

All diese Konturen sind von einer zeichenhaften Zeitstrukturierung¹⁰ betroffen, welche mit dem Begriff „grjaduščee“ (Zukünftiges als Voranschreitendes, effektiv über die Gegenwart in die Zukunft) zusammengefasst werden kann.



11

Hier kann eine auf der 32-Kopeken-Briefmarke der 1981er Gagarin-Serie verwendete (also retrospektiv eingesetzte) Brežnev-Formulierung als modellbildend gelten: „закладываем основы для будущих гигантских завоеваний человечества, плодами которых воспользуются грядущие поколения“ [wir schaffen die Grundlagen für künftige {будущих} gigantische Eroberungen der Menschheit, deren Früchte künftige {grjaduščie} Generationen nützen werden {vospol’zujutsja – perfektiv, also wörtlich: „werden genützt haben“}]. Diese Formulierung gibt die Zeitstrukturierung der späteren Gagarin-Repräsentation vor, die sie dann gewissermaßen performiert. Wie später ausgeführt wird, ist die Abbildung des damals gerade eingeweihten Moskauer Gagarin-Denkmal ein logisches Pendant dazu.

Dies kann trotz der Tatsache festgestellt werden, dass der Machtantritt Brežnevs im Oktober 1964 zu einer erheblichen Verschlechterung der Lebensbedingungen Gagarins geführt hat, da Gagarin für Brežnev untrennbar mit Chruščev und mit der „Tauwetter“-Epoche verbunden war.¹² Damit waren wesentliche Änderungen in den Strategien der Gagarin-Archivierung verbunden.

Der Faktor, der die miserable persönliche und politische Beziehung zwischen Brežnev und Gagarin überstrahlt und den von der horrenden Flugkatastrophe geradezu dionysisch auseinander gerissenen und gerade dadurch ewig jungen toten

¹⁰ Vg. hierzu Hagemester M. 2003. „Die Eroberung des Raums und die Beherrschung der Zeit. Utopische, apokalyptische und magisch-okkulte Elemente in den Zukunftsentwürfen der Sowjetzeit“, *Die Musen der Macht. Medien in der sowjetischen Kultur der 20er und 30er Jahre*, Murašov, J./Witte, G. (Hg.). München, 257-284.

¹¹ Briefmarken aus dem Besitz des Autors.

¹² Doran/Bizony, 201f.

Gagarin treffsicher in die Kremlmauer (unweit vom seit 1966 dort ruhenden Korolev) hineinpflanzt, wird in den im Motto zitierten Zeilen von Slepnev ausgedrückt:

Никогда не будешь ты состарен,
Юрий Алексеевич Гагарин!
Niemand wirst du gealtert sein
Jurij Aleksandrovič Gagarin

Auch in diesen Zeilen ist die Zeitstruktur von großem Interesse: das negierte *futurum exactum* bestätigt Gagarins „ewige Jugend“ (vgl. dazu das weiter unten besprochene Korolev-Zitat, das diese Formulierung benutzt). Auch hier tilgt die Perfektivform die Gegenwart, d.h. jedwede Prozessualität des Gagarin-Lebens. Dass sich die entsprechende Zeile mit dem vollen Namen „Jurij Aleksandro[vič] Gagarin“ reimt, grenzt fast an Genialität (inmitten dieser mittelmäßigen Dichtung), denn die Dichte dieser Zeile lässt das Gagarin-Leben zu einer unverrückbaren zeitlosen Einheit Anapäst-Iambus-[Iambus]-Iambus¹³ werden und die ewige Jugend ikonisch abbilden.

Das Gagarinarchiv ist so beschaffen, dass sein „Leben“ aus den 108 Minuten im All besteht, die aber auch auf besondere Weise aufbereitet werden müssen – so, als ob Gagarin immer schon da oben schweben würde. Es gilt die ewige Jugend dieser – auch aufgrund der Geheimhaltung – zu einem Moment zusammengezogenen 108 Minuten festzuhalten. Jede Ausdehnung dieser Zeit, jede Verwandlung in einen Ablauf, wird wie ein Sakrileg, vergleichbar etwa der Vorstellung einer Darstellung von Christus beim Baden oder Essen oder Schlimmerem – genauestens beschrieben.

Die Soz-Art Version dieses Archiv-Prinzips im Gagarin-Gedicht D.A. Prigovs wird in der letzten Zeile festgehalten: И молча смотрит с высоты (Und schaut schweigend von oben).¹⁴ Die für Soz-Art charakteristische Überkompensierung des politischen Programms überzeichnet eine wesentliche Tendenz der Gagarin-Medialisierung, die anhand der Briefmarkenserie, welche mit einem über der Erde schwebenden Gagarin beginnt und schließt (den Schluss mit der Gagarinfigur auf dem Denkmal haben wir gerade vor Augen gehabt), perfekt illustriert werden kann: die Repräsentation des kontrollierten Schwebens ist der wichtigste Effekt der Operation, die am 12. April angefangen wurde.

Gagarin dient mit anderen Worten der Repräsentation einer symbolischen Relation. Wenn die Logik des Kalten Kriegs doch bemüht werden soll, dann vielleicht der Rede- und Zeigemodus des permanenten Ankündigens mit permanentem Aufschub, der den Atomkrieg (zumal in der Analyse Derridas in *No A-*

¹³ Da die Anfangseinheiten „Nikogda“ und „Jurij A“ sich entsprechen, hat das „Ju“ am Anfang von Gagarins Namen als unbetont zu gelten.

¹⁴ D.A. Prigov. *Sobranie stichov*, hg. von Obermayr B., Bd. 1. Wien 1996, 122.

pocalypse, Not Now) kennzeichnet.¹⁵ Denn es war nie ein Geheimnis, dass all diese Raketen, auch diejenige, welche die erste „Vostok“-Kapsel und alle darauf folgenden in Umlauf gebracht hat, ihre Hauptattraktivität für die Geldgeber in ihrer Effektivität beim ‚Liefen‘ von atomaren Sprengkörpern besaßen. So repräsentiert das permanente Gagarinschweben und das drohende Gagarinfallen das strukturelle Nicht-Landen eines Verbreiters tödlicher Detonation und radioaktiver Strahlung.

Der simpelste und auffälligste Effekt dieses – auch militärtechnisch und -logisch bedingten – systematischen (gegenwarts- und bewegungslosen) Schwebezustands: Nach dem Flug darf nichts Neues an Gagarinschen Flugereignissen hinzukommen. Das einzige weitere Ereignis ist der Sturz in den Tod wenige Wochen vor dem 7. Jahrestag des Vostok-1-Flugs. Der real-faktische Gagarin hat schön unten zu bleiben, was bedeutet, dass seine Repräsentation schön oben (bzw. oben schön) bleibt, wenn auch mit fester Bodenhaftung. Diese Politik ist belegt – unter anderem im unerlässlichen Buch von Doran und Bizony, dessen Titel archivarisches Programm ist: *Starman*.

Das ‚Legenden-Archiv‘ belegt dies auch; es ist versinnbildlicht im Moskauer Gagarin-Denkmal, wo die Strahlen unter dem Gagarin-Leib ein Streben nach oben repräsentieren sollen, aber in Wirklichkeit in ihrer für die späte Brežnev-Zeit charakteristischen Klobigkeit eine Kette zum russischen Boden bilden. Diese Tendenz kann auch durch eine Beschreibung zweier Publikationen veranschaulicht werden, welche das ‚Legenden-Archivprinzip‘ befolgen, jenes Prinzip, das in den Worten zusammengefasst wird, die im zweiten Motto dieses Abschnitts zitiert werden: „Эта повесть / про великого человека. / Про великого человека, / рожденного / великими / силами.“ (Diese Erzählung von einem großen Menschen. / Von einem großen Menschen, der von großen Kräften geboren wurde): Das Wort „*velikij*“ fällt dreimal, und das Bild der Erzeugung der zweifach aufgerufenen Größe eines „Menschen“ vermittels der Größe von „Kräften“ bezieht sich natürlich vorrangig auf die „großen Kräfte“ der kommunistischen Gesellschaft. Aber die rhetorisch-mediale *amplificatio* bezeichnet mit diesen Ausdrücken auch sich selbst. Es handelt sich hier um die ‚Kräfte‘, die ein multimediales Erzeugnis wie den Bild- und Textband *Syn Rossii* produziert bzw. entfesselt haben. Sie sind ein Grenzfall der Kräfte, welche das Gagarin-Archiv gestalten und vorantreiben. In diesem Sinne handelt es sich hier im Endeffekt nicht um den biologischen Anfang des Gagarin-Lebens, sondern um die Entstehung der Gagarin-Vita, welche das eigentliche biographisch erfassbare Leben Jurij Alekseevič Gagarins ersetzt (so wie alle Zeugnisse vom Leben des Franz von Assisi vernichtet wurden, nachdem die offiziellen Vitae genehmigt wurden).

¹⁵ Derrida J. 2000. *Apokalypse*. Wien.

2. Starman vs. Kommunisty und Syn Rossii

Точно утверждая улыбку героя,
 Главный
 поставил подпись
 «Королев».
 Genau dieses Lächeln des Helden bestätigend,
 unterschrieb der Chefkonstrukteur mit „Korolev“

Feel like I'm in heaven when you're with me, / Know that
 I'm in heaven when you smile.
 Tom Waits „Little Trip to Heaven (On the Wings of your
 Love)“¹⁶

Gagarin war ein Starman als Star, der Star werden konnte, weil er mit den Sternen assoziiert werden konnte.

Letzter Umstand wird eindringlich in Jamie Doran und Piers Bizony's Buch *Starman* (1998/1999) dargestellt, allerdings so, dass die faktischen Umstände, welche den notwendigen Star- und Stern-Status in den Schatten gestellt haben, dargelegt werden. In den Schatten gestellt, oder wie es in einem Abschnitt des Buches *Syn Rossii* heißt, in den blinden Fleck: Das Licht Gagarin(s) blendet „jemanden“ (кого-то).¹⁷ Hier macht sich die Tendenz bemerkbar, welche, wie im letzten Abschnitt geltend gemacht wurde, für alle ‚Gagarin-Enthüllungen‘ charakteristisch ist – Rand und Rahmen enthalten die ‚eigentlichen Informationen‘ (so wie eine wieder aufgetauchte Aufzeichnung der Biographie des Franziskus nicht vorrangig die biographischen Daten, sondern die Entstehung und Verbreitung der bisher bekannten als Hauptinformationswert hätte) Der Rand der Sichtbarkeit ist der Ort der Verhandlung.

Daher ist für mein Anliegen einer der interessantesten Teile derjenige ganz am Anfang, in dem die Bedingungen für Zeugenvernehmung im Fall Gagarin beschrieben werden.

Doran und Bizony schreiben mit anderen Worten über die Effekte der Sachverhalte, die mein Thema bilden, nicht aber über die Sachverhalte selbst. Sie arbeiten gewissermaßen am spiegelverkehrten Archiv. Um das zu bergen, was zur Erstellung des Faktenarchivs aus der Verborgenheit herausgeholt werden muss, muss man dieselben Barrieren überwinden, wie dies bei jedem historischen Gegenstand der Fall ist: Zensur, das Verwischen von Spuren, fehlerhafte Datenlagerung, usw. Das ‚Legendenarchiv‘ bereitet dem Forscher Schwierigkeiten anderer Art, denn das Verbergen der Fundamente ist ein ideologischer Vorgang dessen Folgen heute noch spürbar sind (womit wir wieder bei den Ereignissen um den 45. Jahrestag im April 2006 wären). An Gagarins Leib und Leid verhandelte die UdSSR ihr Image (betrieb ihre Arbeit an der Ideologie) zwischen Chruschtschow

¹⁶ Vgl. Anm. 3

¹⁷ Жизнь - это свет, / а свет кого-то слепит. / Жизнь — это борьба, / а в борьбе должен быть победитель. / Жизнь. / В этом слове немало значений.

und Brežnev, damit wurde die Krise der Selbstrepräsentation des Sowjetischen in dieser komplexen geschichtlichen Phase im zweiten Jahrzehnt nach dem Ende des 2. Weltkriegs an seinem Fleisch ausgetragen. Daher ist philosophische Arbeit durchaus angebracht, denn die Wege der Ideologie sind tückisch und wirken im Bewusstsein nach (auch in Form des Vergessens).

Konkreter gesagt: Doran und Bizony beschreiben die Zwänge der Geheimhaltung beispielsweise mit Blick auf Korolev, dessen Namen man zum Zeitpunkt von Gagarins Triumph in den frühen 60er Jahren gar nicht öffentlich aussprechen durfte.¹⁸ Sogar Anfragen vom Komitee für den Nobelpreis blieben von offiziellen sowjetischen Stellen unbeantwortet.¹⁹ Die archivarische Kehrseite sind mediale Erzeugnisse wie diese Briefmarke aus dem zweiten runden Jubiläumsjahr, wo Korolev als buchstäbliches Pendant zum lächelnden Gagarin in Wort und Bild erscheint, ja sogar väterlich hinüberblickt und als „Name des Vaters“ ins Gagarin-Bild eindringt:



Die Worte sind auch betont väterlich: „Jurij Gagarin ist die Personifizierung der ewigen Jugend unseres Volkes“. Über dem Kopf Korolevs steht noch: „Die Heldentat Ju.A. Gagarins gehört der ganzen Menschheit“. Damit treten „Volk“ und „Menschheit“ in ein kurioses Spannungsverhältnis, zumal die „Menschheit“ eben wie von Doran und Bizony dargelegt von Korolev in der Gagarinzeit nichts gehört hat. Die ‚späte Gerechtigkeit‘ für den 1966 relativ jung (aufgrund von brutaler Behandlung nach seiner Verhaftung 1938 und lebensbedrohlichen Be-

¹⁸ Erst mit seinem Tod im Januar 1966 ist das Ende der Geheimhaltung eingeleitet worden. Vgl. die Reportage von Petra Procházková in der Prager Zeitung *Lidove noviny* (13.01.2007, 9) über die Feierlichkeiten zum 100. Geburtstag Korolevs am 12. Januar 2007, in der eine teilweise Wiedereinführung der Zensur vermutet wird, und zwar mit Blick auf die Weigerung des Kremls, den Film *Korolev* von Juraj Kara zu zeigen, vermutlich weil er sich v.a. mit der Haftzeit Korolevs in den 30er Jahren beschäftigt.

¹⁹ Doran/Bizony, 131.

dingungen in den anschließenden Jahren im Gulag) gestorbenen Korolev in diesem medialen Ensemble ist für das Gagarin-Archiv, das hier im Mittelpunkt steht, von großem Interesse, wird aber von den von Doran und Bizony im ‚Tatsachenarchiv‘ um die Geheimhaltung abgelegten Daten umrahmt. Sie verleihen dem Bild von Korolev als medialem Paradox eine besondere Tiefe und Prägnanz, so wie die medialen Effekte in dem sie die im ‚Legendenarchiv‘ abgelegten Daten auf erhellende Weise vervollständigen.

Die Worte und Bilder auf dieser Briefmarke sind auch für den zentralen Themenkomplex (bzw. Ablagefach im Archiv) „Jugend“ von großer Bedeutung. Dies kann vorgreifend auf folgenden Nenner gebracht werden: Während Gagarin Chruščëvs junger Leib war, brauchte Brežnev keinen echten Gagarin-Leib (es sei denn den toten in der Kremllmauer), sondern nur den Komsomol bzw. eine ‚väterliche‘ oder ‚Vater-nennende‘ Struktur, welche Gagarin ‚erden‘ sollte.²⁰ Auch dies ist eine Bedingung des zu späten *coming out* des Techniker-Vaters Korolev.

Das Buch von Doran und Bizony arbeitet die ‚weißen Flecken‘ heraus, welche von der Gagarin-Legenden-Bildung hinterlassen wurden. Am prominentesten sind die folgenden:

- die Geheimhaltung und ihre Effekte
- die Auswahl der Kosmonauten
- die Testpersonen
- die eigentlichen Umstände der Landung bzw. des Sprungs mit dem Fallschirm am 12.4.1961
- der Vorfall von Foros im Sommer 1961, wo Gagarin, bei einem Seitensprung in flagranti erwischt, tatsächlich aus einem Fenster sprang und wochenlang im Krankenhaus lag
- die politischen Faktoren, insbesondere diejenigen, welche durch die Ablösung Chruščëvs durch Brežnev verursacht wurden
- die Faktoren (v.a. medialer Art, wie ich zeigen will), welche Gagarin nach dem 12.4.1961 am Fliegen – sei es in der Luft, sei es im All – gehindert haben und dadurch seinen Absturz evtl. mitverursacht haben.

So wichtig diese Faktoren für die Aufbereitung der Geschichte sind, beinhaltet das Gagarin-Archiv, um das es mir geht (seine Ordnung wird von den Bedürfnissen der Medialisierung und der Medialisierung der ideologischen Bedürfnisse bestimmt) ganz andere Dinge, welche an ganz anderen Stellen und medialen Verortungen zu suchen sind.

Ein Beispiel bietet schon die bereits erwähnte Briefmarke, auf die ich weiter unten wieder zu sprechen kommen möchte. Zwei weitere Verortungen sind Bü-

²⁰ Dasselbe gilt für die sowjetischen Pioniere – vgl. das Buch *Pioner iz pionerov* (veröffentlicht in der Reihe des ZK des Komsomol beim Verlag „Molodaja gvardia), Moskau 1962.

cher, welche Gagarin ganz oder zum Teil gewidmet sind: *Oktoberstaat/Kommunisty* und *Syn Rossii*. *Syn Rossii* wird im nächsten Abschnitt angesprochen.

Ich skizziere nun die Wichtigkeit des Gagarin-Kapitels des Bandes *Oktoberstaat/Kommunisty*²¹ für mein Gagarin-Archiv, indem ich mich auf ein Detail konzentriere: die angebliche Landung Gagarins in der Kapsel „Vostok“. Hier geht es nicht um die Opposition von Wahrheit und Lüge, obwohl der Umstand nicht unwichtig ist, dass der gesamte Band *Oktoberstaat/Kommunisty* mit einer dem Helden der UdSSR Gagarin in den Mund gelegten bzw. vom Schreiber diktierten vorsätzlichen Geschichtsverfälschung schließt.²² Die Verfälschung ist aber eher ein Fall für das ‚Tatsachenarchiv‘; für das ‚Legendenarchiv‘ sind die Konturen des narrativen Gebildes selbst von Wichtigkeit.

Zunächst einmal geht es um das Ordnungsprinzip, das ein Titel wie *Oktoberstaat/Kommunisty* in das ‚selbstgeschriebene‘ ‚Leben‘ Gagarins als Abschluss einer Reihe von ‚Kommunistenvitae‘ einträgt. Eine wesentliche Komponente dieses Ordnungsprinzips bilden die Autorschaften dieses Bandes, die mit keinem geringeren als Lenin selbst (über Babuškin) beginnt und mit Gagarin schließt. Weitere Ordnungsprinzipien gehen aus dem Text selbst hervor:

Unten schimmerte das Band der Wolga. Sofort erkannte ich den großen russischen Strom und die Ufer, hier hatte ich bei Dmitri Pawlowitsch Martjanow fliegen gelernt. Alles war mir vertraut: das weite Land, die Frühjahrsäcker, die kleinen Wäldchen, die Straßen und Saratow, dessen Häuser sich in der Ferne wie Bauklötzchen auftürmten.

Um 10.55 Uhr landete die „Wostok“, nachdem sie die Erde umkreist hatte, wohlbehalten an der geplanten Stelle, auf einem Sturzacker des Kolchos „Der Weg Lenins“ südwestlich der Stadt Engels, in der Höhe des Dorfes Smelowka. Es war wie in einem Roman. In der Gegend, wo ich zum erstenmal im Leben mit einem Flugzeug geflogen war, landete ich bei meiner Rückkehr aus dem Weltraum.

Wieviel Zeit war seitdem vergangen? Nur sechs Jahre. Aber wie hatten sich die Maßstäbe geändert! Heute war ich zweihundertmal schneller und zweihundertmal höher geflogen. Auf das Zweihundertfache waren die sowjetischen Flügel gewachsen! Als ich wieder festen Boden unter den Füßen hatte, erblickte ich eine Frau mit einem kleinen Mädchen. Sie standen bei einem gefleckten Kälbchen und sahen neugierig zu mir herüber. Ich ging auf sie zu, und sie kamen mir entgegen. Aber je kürzer der Abstand wurde, desto mehr verlangsamten sich ihre Schritte. Ich trug ja immer noch den grell orangetroten Raumanzug, und mein / sonderbarer Aufzug erschreckte sie offenbar. So etwas hatten sie noch nicht gesehen!

„Guten Tag, Genossen!“ rief ich, während ich den Helm abnahm.

Es war die Frau eines Waldhüters, Anna Aktimowna Tachtarowa, mit ihrer sechsjährigen Enkelin Rita.

²¹ Zum Titel hier vgl. Fußnote 23.

²² Zu der ‚Landungslüge‘ vgl. auch Kowalsky G. 2000. *Die Gagarin-Story. Die Wahrheit über den Flug des ersten Kosmonauten der Welt*, 2. Auflage, Berlin, 111-121.

„Und Sie kommen wirklich aus dem Weltraum?“ fragte die Frau.²³

Es gäbe zum gesamten Buch *Oktoberaat/Kommunisty* und auch zum Gagarinkapitel viel zu sagen. Ich erlaube mir, mich auf Andeutungen eines *close readings* dieser Passage, die kurz vor dem Schluss des Kapitels und des Buches steht, zu beschränken, und zwar durch die kurze Hervorhebung von Einzelpunkten, die vertieft werden könnten.

1. sofort erkannte ich
2. der große russische Strom
3. Alles war mir vertraut
4. Der Kolchos „Der Weg Lenins“ südwestlich der Stadt Engels
5. wie in einem Roman
6. zweihundertmal schneller und zweihundertmal höher
7. auf das Zweihundertfache waren die sowjetischen Flügel gewachsen
8. wieder festen Boden unter den Füßen hatte
9. Ich ging auf sie zu, und sie kamen mir entgegen
10. die Frau eines Waldhüters, Anna Aktimowna Tachtarowa, mit ihrer sechsjährigen Enkelin

Diese zehn Punkte als Serie kann man so umschreiben:

1. die Erdverbundenheit bewirkt ein automatisches Erkennen
2. was erkannt wird ist groß und russisch, und ist außerdem ein „Strom“, eine Metapher des in die Zukunft Stürzens
3. dieser „Strom“ wiederum ist für ihn mit dem Merkmal der „Vertrautheit“ belegt
4. mit Toponymen, die auf die Namen Lenin und Engels zurückgehen, wird die politische Einordnung sofort dazugeliefert
5. durch den „Roman“-Vergleich wird dies wiederum als Fügung von oben eingerahmt
6. bis 8. Modernisierung und Bodenhaftung werden miteinander verschränkt und in der Metapher „sowjetische Flügel“ miteinander

²³ *Oktoberaat: Kommunisten von Babuschkin bis Gagarin*. Berlin 1964, 261. Auf S. 4 des Buches wird auf einen „russischen Originaltitel“ mit dem Titel „Kommunisty“ hingewiesen. Ein solches Buch ist aber zwischen 1961 und 1964 in der UdSSR nicht erschienen. Es sind zwar etliche Sammlungen mit dem Titel in der entsprechenden Zeit in der UdSSR erschienen (Moskau 1962; Novosibirsk 1963), aber keine entspricht dem Inhalt dieser Sammlung. Interessant in diesem Zusammenhang ist dass die Novosibirsker Sammlung im Vorwort einige Dokumente zum Eintritt des Sibirjaken und Kosmonauten Nummer 2, German Titov, in die KP der UdSSR abdruckt.

verschmolzen, wobei die Bedeutung ausgerechnet der Zahl 200 noch zu klären wäre

9. das automatische Erkennen von oben wird als Attraktion von Körpern auf der Erde wiederholt
10. und der andere Körper wird als russische Waldfrau identifiziert

Die Ausbeute dieser Skizze einer Lektüre: Wer auch immer diesen Text geschrieben hat, hat ein sehr feines Gespür für das Einpassen von Elementen in der Luft und auf der Erde in ein Repräsentationsensemble. Dieses Ensemble enthält jeweils drei wesentliche Vorgänge (Erkennen, Vertrautheit und Körperbewegung), Namen (Wolga, Lenin und Engels) und Metaphern (Strom, Roman und Flügel) – allesamt Komponenten einer kaum zu missdeutenden Bezeichnungsstrategie.

Hervorgehoben werden kann die Formulierung „wie in einem Roman“ – es ist hier unübersehbar, dass diese Passage hierdurch unfreiwillig ihre fiktionale Grundbeschaffenheit preisgibt. Das wäre aber das Thema für eine andere Analyse.

Die durch diese Lektüre gestützte Generalthese lautet wie folgt: So wie Gagarin auf dem Boden bleiben muss, um ‚schön oben‘ (im kontrollierten Schweben) zu bleiben, muss die Kapsel „Vostok“ dank dem bereits erläuterten Ordnungsprinzip mit Gagarin auf den russischen Boden geführt werden. Denn Gagarin ist ein „Sohn Russlands“. Nun will ich diese Hypothese begründen, und zwar unter Bezugnahme auf das soeben genannte Buch *Syn Rossii*, das mit Schriften von Emmanuel Levinas, I.P. Smirnov, Vladimir Sorokin und Dmitrij Prigov und zusammengelesen wird.

3. Levinas/Gagarin, Smirnov/Sorokin (eine erste Annäherung mit Seitenblicken zu Prigov und Vysockij)

Гагарин с детства был красивый / И очень странный человек

... und ein sehr seltsamer Mensch ...

D.A. Prigov

Дritte направление – философия литературы. С легкой руки Деррида, сама философия стала пониматься как почти литература. Разница между философом и писателем по Деррида почти не существует. Философ тоже творит свой собственный отчасти эстетизированный и безусловно имaginативный мир.

Die dritte Richtung – die Philosophie der Literatur. Durch Derrida begonnen, wurde die Philosophie fast wie eine Art Literatur verstanden. Nach Derrida existiert fast kein Unterschied zwischen einem Philosophen und einem Schriftsteller. Der Philosoph schafft sich auch seine eigene, teilweise ästhetische und unzweifelhaft magische Welt.

I.P. Smirnov, Interview 1999²⁴

Eine Festschrift, die einen zeitlichen Abschnitt markiert, kann sich durchaus mit einer historischen Zeitmarkierung befassen, welche die Lebens-Zeit des Jubilars zumindest potentiell betrifft.

Der legendäre 108-minutige Flug von Jurij Gagarin fand in dem Jahr statt, in dem Igor' Pavlovič Smirnov seinen 20. Geburtstag feierte. Der Verfasser dieser Zeilen wurde wiederum in jenem Jahr geboren.

Ich habe darauf verzichtet, den Jubilar selbst zu seiner damaligen Reaktion zu befragen. Damit kommt diese doppelte Zeitmarkierung, welche das vorhin mit der Aufzeichnung des Putin-Gesprächs angesprochene *sorokapjatiletie* (45. Jahrestag) des Gagarin-Flugs mit der Lebenszeit-Feier des Igor Pavlovič Smirnov verknüpft, stärker zur Geltung. Dabei würde ein solches Interview, wie ich im nächsten Abschnitt ausführen will, in ein Gagarin-Archiv passen, nämlich als eine Befragung von Zeitzeugen aus Gesellschaften, wo der Gagarinkult²⁵ offizielle Doktrin war und die Gagarin-Begeisterung heftig inszeniert wurde.²⁶

²⁴ http://exlibris.ng.ru/philology/1999-11-04/4_nehotyat.html (zuletzt gelesen am 05. Januar 2007)

²⁵ Der Begriff „Gagarinkult“ ist bewusst gewählt, da ein ‚Personenkult‘ um Gagarin entsteht, welcher dem Stalinkult scheinbar entgegengesetzt ist. Der Gegensatz besteht darin, dass in dessen Mittelpunkt nicht ein Staatsführer oder gar ein Politiker, sondern ein „einfacher Russe“ steht. In Wirklichkeit werden viele Topoi des Stalinkultes sowie der Kultbildung um andere sowjetische Helden der Stalinzeit – insbesondere aus den Reihen des Komsomol – bedient. Vgl. dazu Abschnitt 4.4. und 8.1. Im September 2005 hat der mdr eine Reihe von Sendungen mit dem Titel „Kosmonauten-Kult“ gesendet (vgl. <http://www.mdr.de/doku/archiv/geschichte/2086416.html> [14.10.2006]), was sich v.a. auf die Kosmonautenmanie der DDR in den 60er und 70er Jahren bezog.

²⁶ Ein entsprechendes Projekt in Erfurt und Moskau läuft gerade an.

In diesem kurzen Text will ich aber nicht solche Zeugnisse (so wichtig sie auch sind), sondern vor allem abgeschlossene – meist offiziell veröffentlichte bzw. verbreitete – Werke und Erzeugnisse analysieren und Thesen zu ihrem Anteil am ‚Gagarin-Archiv‘ entwickeln.

Dadurch will ich auch die Arbeit des Igor’ Pavlovič Smirnov an *arché* und Archiv in Verbindung mit kulturellen Zeitabschnitten würdigen.

Dafür können Smirnovs Arbeiten zum Werk Vladimir Sorokin als Beispiel dienen, d.h. seine Versuche, Sorokin in einer bestimmten Form und Rahmung dem philosophischen Archiv zu übergeben. Nicht um einen direkten Vergleich zwischen Sorokin und Gagarin, sondern um einen strategischen Umgang mit dem philosophischen Archiv geht es hier.

Die hier angesprochenen Arbeiten Smirnovs liegen ca. zehn Jahre zurück (1995 und 1997), feiern also selbst ein kleines Jubiläum und stammen aus einer möglicherweise bereits historischen Phase von Smirnovs Schaffen. Große Jubiläen bieten aber auch die Gelegenheit, das vorliegende Schrifttum des Jubilars aus verschiedenen Phasen (auch dessen kleine Jubiläen) wieder in die Hand zu nehmen. Die Arbeiten gehören auf jeden Fall zu den bemerkenswertesten existierenden Arbeiten zu Sorokin. Vor allem Smirnovs Arbeit „Оскорбляющая невинность“ (Beleidigende Unschuld) aus dem Jahr 1995 ist für Überlegungen einschlägig.

Dieser und ähnlichen Arbeiten möchte ich einen vielleicht überraschenden Text als Vergleichsmaterial entgegensetzen: Emmanuel Levinas’ kurzer Essay „Heidegger, Gagarine et nous“. Die Basis des Vergleiches ist der Umgang mit dem Archiv der Philosophie. In beiden Fällen soll ein nicht-philosophisches Phänomen mit dem philosophischen Archiv abgeglichen werden. Igor’ P. Smirnov als ‚von außen‘ – nämlich aus der Philologie – kommender Philosoph versucht dem Archiv der Philosophie Material hinzuzufügen, das nicht unbedingt auf den ersten Blick dahin gehören würde (ich habe die Philosophie im Titel meines Beitrags deshalb zweifach eingeklammert, weil die Klammer den eigenartigen disziplinären und gattungsmäßigen ‚drinnen-und-draußen‘-Status der Philosophie und des philosophischen Schreibens bei Smirnov verkörpert, den er für sich oft reklamiert²⁷).

Levinas’ erstaunliche Positionierung Gagarins als die Verkörperung eines Grundprinzips des Judentums, nämlich des „Verlassens des Orts“ lautet so: „Le judaïsme a toujours été libre à l’égard des lieux. Il resta ainsi fidèle à la valeur la plus haute“. In dem Gagarin-Essay bringt Levinas diese Eigenschaft des Judentums in einen ebenso überraschenden Zusammenhang mit Heideggers Philosophie der Technik (genauer: wider die Technik). Heidegger ist der Philosoph des Orts, und es gilt laut Levinas, diese Philosophie abzulehnen, und zwar zu Guns-

²⁷ Vgl. dazu Anm. 23. Zur Klammer vgl. meinen Text „Reading Parentheses“ (http://www.uni-erfurt.de/slawistische_literaturwissenschaft/thetask.pdf - zuletzt gelesen am 17. Januar 2007).

ten der Technik: „la technique est moins dangereuse que les génies du Lieu“.²⁸ Dieser Schritt ist zunächst aus der transdisziplinären Sicht des Grenzgangs zwischen Religion und Philosophie zu betrachten.

La technique supprime le privilège de cet enracinement et de l'exil qui s'y réfère. Elle affranchit de cette alternative. Il ne s'agit pas de revenir au nomadisme aussi incapable que l'existence sédentaire, de sortir d'un paysage et d'un climat. La technique nous arrache au monde heideggerien et aux superstitions du Lieu. Dès lors une chance apparaît : apercevoir les hommes en dehors de la situation où ils sont campés, laisser luire le visage humain dans sa nudité. Socrate préférerait à la campagne et aux arbres la ville où l'on rencontre les hommes. Le judaïsme est frère du message soc-ratique.²⁹

Die ‚jüdische Ortsverlassenheit‘ wird zur *arché* des Archivs der Philosophie, in dem auch Sokrates ein neues (ortloses) Zuhause findet. Das ist der Rahmen für die entscheidenden Zeilen zu Gagarin im Levinas-Text:

Ce qui est admirable dans l'exploit de Gagarine, ce n'est certes pas son magnifique numéro de Luna-Park qui impressionne les foules ; ce n'est pas la performance sportive accomplie en allant plus loin que les autres, en battant tous les records de hauteur et de vitesse. Ce qui compte davantage, c'est l'ouverture probable sur de nouvelles connaissances et de nouvelles possibilités techniques, c'est le courage et les vertus personnelles de Gagarine, c'est la science qui a rendu possible l'exploit et tout ce que, à son tour, cela suppose d'esprit d'abnégation et de sacrifice. Mais ce qui compte peut-être pardessus tout, c'est d'avoir quitté le Lieu. Pour une heure, un homme a existé en dehors de tout horizon – tout était ciel autour de lui, ou, plus exactement, tout était espace géométrique. Un homme existait dans l'absolu de l'espace homogène.³⁰

Was geschieht hier mit dem Gagarin-Archiv? Die ‚jüdische Ortsverlassenheit‘, wie bereits erwähnt, wird zur *arché* des Archivs. Interessant für uns ist in diesem Zusammenhang all das, was Levinas als unwichtig oder einem anderen Prinzip untergeordnet betrachtet.

Unwichtig sind:

- magnifique numéro de Luna-Park qui impressionne les foules
- la performance sportive accomplie en allant plus loin que les autres, en battant tous les records de hauteur et de vitesse.

Untergeordnet sind:

²⁸ Levinas E. 1976. *Difficile liberté. Essais sur le judaïsme* (1963), 2. Aufl. Paris, 302.

²⁹ A.a.O., 301.

³⁰ A.a.O., 301-302.

- l'ouverture probable sur de nouvelles connaissances et de nouvelles possibilités techniques,
- le courage et les vertus personnelles de Gagarine,
- la science qui a rendu possible l'exploit
- tout ce que, à son tour, cela suppose d'esprit d'abnégation et de sacrifice.

Wichtiger als alles andere ist die Leistung, „den Ort verlassen zu haben“ („d'avoir quitté le Lieu“).

Der Vorschlag Levinas' ist ungemein produktiv, zumal die sowjetische Gagarin-Archivierung (wie übrigens auch in weiten Teilen die Puškin-Archivierung) genau dieses Prinzip ignoriert oder gar bekämpft und Gagarin unbedingt ‚Bodenhaftung‘ geben will – ein Beispiel ist die häufige Einordnung als „Smolensker“ in offiziellen Gagarin-Gedichten.³¹ Auch bei Gagarins zahlreichen Reisen, welche eigentlich seine Ortslosigkeit deutlich machen sollte, wird das National-Sowjetische bis zum Überdruß unterstrichen. Es ist denkbar, dass Levinas mit seinem Text dieser ‚territorialisierenden‘ Gagarin-Medialisierung vorbeugen wollte, denn einige Punkte sind dafür charakteristisch. Insbesondere zu nennen wären „le courage et les vertus personnelles de Gagarine“, „la science qui a rendu possible l'exploit“ und v.a. „esprit d'abnégation et de sacrifice“.

Gagarin darf mit anderen Worten im sowjetischen Rahmen nicht „Kosmopolit“ werden (das Wort bleibt in seiner negativen und nicht zufällig antisemitischen Bedeutung in sowjetischen Wörterbüchern bis zuletzt bestehen), sondern muss „Patriot“ sein. Levinas macht deutlich, dass Gagarin und die Technik nicht zentripetal, sondern zentrifugal ausgerichtet sind. Gagarins Tod 1968 in einer Flugkatastrophe auf sowjetischem Boden, wie auch immer der Unfall passiert ist, besitzt daher eine gewisse Logik, ebenso seine Beisetzung im Zentrum des nationalen Imperiums, an der Kremllauer. Ähnlich die Aussage des 1980er Gagarin-Denkmal auf dem Gagarin-Platz in Moskau. Nicht die davonfliegende Gestalt oben dominiert, sondern die überlangen Flugstrahlen, mit denen Gagarin an die sowjetische Erde (inzwischen der Verkehrsknoten um die U-Bahn „Leningradskij prospekt“, wo die Erde nur in einem kleinen Park sichtbar wird.) angekettet wird.

Nun wende ich mich dem Smirnovschen Philosophieren und Archivieren aus Anlass des Sorokinschen Schreibens zu. Ein inhaltliches Bindeglied zwischen den beiden philosophischen Projekten bildet eine besondere Positionierung der Technik, welche zu einer Vorstellung von (sozialer) ‚Ortsverbundenheit‘ in gegensätzliche Beziehung gesetzt wird. Das systematische Bindeglied, das genau

³¹ Vgl. in diesem Zusammenhang das Buch *Kosmonavt i ego rodina* (Der Kosmonaut und seine Heimat) in dem die ‚Heimaterde‘ aller bedeutenden Kosmonauten bis zum Publikationsdatum 1967 aufgerufen wird.

so wichtig ist, ist die Aufnahme ‚nicht-philosophischer‘ Sachverhalte ins philosophische Archiv bzw. ins Archiv einer bestimmten Art von Philosophie.

Zunächst sollen einige kurze Bemerkungen zu Smirnov als Philosoph im allgemeinen vorgeschaltet werden, denn die Schnittstelle zwischen Literatur und Philosophie, die Smirnov entwirft, ist eine spezifische, welche die Wahl seiner Kategorien fundamental gestaltet.

Aus Anlass des runden Jubiläums vor 5 Jahren hat der russische Philosoph Aleksandr Pjatigorskij, unter direkter Bezugnahme auf die Sorokinlektüre präzise ausgedrückt:

Он – литературовед и одновременно философ, но вся заковырка – в слове „одновременно“. Труднее всего для настоящего философа – быть одновременно и чем-то совсем другим потому, что это требует от него дополнительного отрефлексирования именно его позиции в отношении своего бытия этим проклятым „совсем другим“. Вот посмотрите, как теоретик литературы Игорь Смирнов объясняет писателю Сорокину в общих категориях теории (теории чего? – Да черт дери, чего угодно: психоанализа, философской антропологии, герменевтики, наконец!), *что* последний сам думает о том, о чем пишет. А может, Сорокин ничего не думает, просто пишет? – Нет, эту еретическую мысль я с негодованием отвергаю. Думает, думает! Вот тут-то и время Смирнову-философу отрефлексировать свое думание о прозе Сорокина, но уже не в терминах, в которых он думал о его прозе, а на *своем* философском языке.³²

Er ist Literaturwissenschaftler und gleichzeitig Philosoph. Das Problem dabei liegt in dem Wort „gleichzeitig“. Am schwierigsten ist es für einen zeitgenössischen Philosophen, im Hier und Jetzt zu sein, und (gleichzeitig) auch noch irgendein ganz anderer. Denn das verlangt von ihm, eine zusätzliche Reflexion seiner Position im Hier und Jetzt mit diesem verfluchten „ganz Anderem“. Achten Sie mal darauf, wie der Literaturtheoretiker Igor Smirnov dem Schriftsteller Sorokin in allgemeinen Kategorien Theorien erläutert. (Was für Theorien? Weiß der Teufel, welche euch belieben: die Theorie der Psychoanalyse, der philosophischen Anthropologie, und letztendlich auch der Hermeneutik!) Wie er erklärt, was Sorokin selbst ü-

³² *Новая Русская Книга* 2001, 1. In seiner grundlegenden Arbeit *Sein und Kreativität* nennt Smirnov wiederum Pjatigorskij neben Groys als diejenigen, die im philosophischen Diskurs angekommen sind, währenddessen er selbst explizit eine meta-philosophische Haltung einnimmt, indem er den philosophischen Diskurs selbst rechtfertigen zu müssen glaubt. Dies tut er im Zusammenhang mit der Abgrenzung gegen Kunst, Politik, historischem Diskurs, Wissenschaft und Religion bzw. der Vermischung mit all diesen angrenzenden Diskursen, die Smirnov für die Philosophie geltend macht.

An dieser Stelle wären die medienphilosophischen Arbeiten Oleg Aronsons zu berücksichtigen, die ebenfalls von ‚innerhalb‘ der Philosophie den Versuch machen, medialen Phänomenen und Medialisierungen einen systematischen philosophischen Ort zu geben. Seine Beschreibung des Schritts außerhalb des Kinos innerhalb des Kinos im Buch *Metakino* (Moskva 2003). Vgl. auch seine Rezension der Beckham-Autobiographie *My Side*, die das Problem des ‚Medienkörpers‘ betrifft (*Kritičeskaja massa* 3, 2004).

ber das denkt, worüber er schreibt. Aber kann es nicht auch sein, daß Sorokin gar nichts denkt, daß er einfach nur schreibt? – Nein, diesen ketzerischen Gedanken weise ich mit Entrüstung zurück. Und ob er denkt! Und gerade jetzt ist es Zeit für den Philosophen in Smirnov das eigene Denken über Sorokins Prosa zu reflektieren, aber jetzt nicht mehr in den Termini, in denen er über Sorokins Prosa dachte, sondern in seiner eigenen philosophischen Sprache.

Die von Pjatigorskij entworfene Beziehung zwischen Denken und Schreiben ist hier entscheidend. Sorokin denkt, drückt aber sein Denken in anderen Begriffen aus als Smirnov in seiner Philosophie. Pjatigorskij fordert Smirnov auf, eine eigene philosophische Sprache zu entwickeln, nicht nur „über Prosa nachzudenken“. Er fordert ein Ende der Literaturwissenschaft, und zwar als Fortschreibung der Erklärungen Smirnovs zum Ende der Literatur. Es entsteht ein Dreieck Philosophie-Literatur-Literaturwissenschaft, das jeweils von deren Rändern der drei Disziplinen/Diskurse gebildet wird. Dieses Dreieck besitzt insofern Modellcharakter, als es die Sprache definiert, der sich Smirnov bedient, wenn er Sorokin und damit auch sich selbst als Philosoph positioniert und zugleich seine eigene Einstellung zur philosophischen, literarischen und literaturwissenschaftlichen Sprache umreißt. Ironischerweise (oder aber passenderweise) entwirft Smirnov diese Sprache in dem Moment, wo er ein Ende der Literatur skizziert bzw. eine Literatur(geschichte), die im Schreiben Sorokins endet. Es geht also nicht nur um einen systematischen Rand, sondern auch und v.a. um einen zeitlichen Rand. Literatur und Literaturwissenschaft enden in einem ‚Schritt außerhalb‘. Der ‚Schritt außerhalb‘ ist aber zugleich die Grundfigur der ersten Raumfahrer (vgl. Neil Armstrongs etwas unglücklich formulierter Spruch bei der Mondlandung: „That’s one small step for man; one giant leap for mankind“).³³ So wie in der *Matrix*, die in denselben 90er Jahren gedreht wurde, als Smirnov seine Sorokinthesen entwickelte, ist dieser Schritt mit einer *tabula rasa* gewissermaßen per Knopfdruck verbunden. Der Knopf, auf den man drückt, entlarvt sämtliche sozialen Beziehungen als künstliche Programmierungen.

Vor diesem Hintergrund zitiere ich Smirnovs Begründung für die Unschuldsthese:

Аномальность Сорокина заключена в том, что он, как это ни провокационно и легкомысленно звучит, невинен. Написанное им с трудом поддается дефинированию, потому что в нас господствует чувство вины. Не будь его, нам не пришлось бы подразделять наши желания на нравственные и безнравственные, наши действия – на дозволенные и наказуемые. Винодность – причина социальности: подчинения всех всем, готовности каждого, хотя бы частично, отряхнуть с себя

³³ Er hätte sagen sollen „That’s one small step for a man; one giant leap for mankind“, denn „man“ ohne Artikel ist mit „mankind“ weitgehend synonym.

(небезупречное) „я“, солидарного взаимоприспособления, диалога, т.е. коммуникативно-прагматического самоуничтожения, предпринимаемого семантически ради самооправдания.

Sorokins Anomalie besteht darin, dass er, wie provokant und leichtsinnig es auch klingen mag, unschuldig ist. Das, was er geschrieben hat, läßt sich deshalb nur mühsam definieren, weil wir von einem Schuldgefühl beherrscht werden. Gäbe es dieses Gefühl nicht, wären wir nicht gezwungen, unsere Wünsche in moralische und unmoralische zu teilen und unsere Taten in erlaubte und strafbare. Schuldgefühle sind die Basis des Sozialen: der Unterordnung aller unter alle, der Bereitschaft jedes einzelnen, das eigene (nicht unbedingt makellose) „Ich“ von sich, wenn auch nur zum Teil, abzustreifen, der solidarischen gegenseitigen Anpassung, des Dialogs, d.h. der kommunikativ-pragmatischen Selbstbeherrschung, die semantisch zum Zweck der Selbstrechtfertigung vorgenommen wird.³⁴

Die Frage, inwieweit Smirnovs Sorokinlektüre selbst hier kommentarbedürftig ist, kann an dieser Stelle nicht zur Debatte stehen. Dasselbe gilt für das Ende der Literatur, für das Sorokin in Smirnovs Ausführungen einsteht. Wichtig hier ist die Definition der „Unschuld“ als ein Außerhalb, als ein Territorium außerhalb der „gegenseitigen Anpassung“, die wiederum der Nenner ist, auf den das Soziale gebracht wird. Es macht sich nicht nur ein literaturwissenschaftlicher Analysevorstoß, sondern auch und vor allem eine philosophische Strategie bemerkbar, eine Gestalt (Sorokin) als Beleg für einen ‚Außenbezirk‘ des Sozialen und (demzufolge?) des Literarischen in Erscheinung treten zu lassen. Noch viel spannender und für mein Anliegen einschlägiger wird die Auseinandersetzung, in der es um das Mediale geht, und zwar unter direkter Bezugnahme auf Heidegger, denn hier entsteht eine Konstellation, welche eine geradezu erstaunliche Nähe der Levinasschen Bezugnahme auf Gagarin bemerkbar macht:

Пергамент, бумага, телеграф, фонограф, радио, фото- и кинокамера, телефон, телекоммуникация – самые безгрешные из изобретенных цивилизацией вещей, разумеется, безгрешные до тех пор, пока мы не запятнали их девственность и не начали нагружать их нашим смыслом. До того момента их, право, не в чем обвинить – они ничего не производят, они предназначены лишь для воспроизведения (нашего голоса и облика), для „нарцисстского“ распространения тела субъекта вовне, как указал М. Маклюэн („Understanding Media“, 1964). Среди прочих устройств они воистину ниши духом. И в них есть нечто от Храма Господнего. Современная молодежь, крестясь на компьютер, поступает в духе традиции. Эдисон вполне закономерно использовал для валика фонографа плохо подходящий сюда воск – субстанцию, традиционно считающуюся чистой. Производящие же

³⁴ „Verletzende Unschuld. Über die Prosa Wladimir Sorokins und über das Selbstbewusstsein“ in *Via Regia* 1995, 55.

технische приспособления всегда легко заподозрить в том, что они порождают опасность (в чем их и упрекнул Хайдеггер в „Die Technik und die Kehre“), ибо первое, произведенное человеком на свет, было его смертью. Разумеется, медиальные средства используются в военном деле. Но они существенно не похожи на все прочие инструменты войны. Медиальные средства придают разрушительности символический характер. Они ответственны за сигнализирование о ведении военных операций или за расстраивание сигнальных систем противной стороны. Если бы война была только символической, она была бы миром, схваткой политиков в парламенте. Представление о том, что рост медиальных средств множит насилие, путает канал связи с ее содержанием, воспроизводство с производством, проецирует, как это свойственно нам, без вины виноватым, вину на невинных сих (ср.: „Медиальные средства – это истерическая эскалация, которая принуждает затронутых ею быть мобилизованными“ (Kittler F. 1993. *Draculas Vermächtnis. Technische Schriften*, Leipzig, 93).

Das Pergament, das Papier, der Telegraph, der Phonograph, das Radio, die Photo- und Filmkamera, das Telephon und die Telekommunikation gehören zu den unschuldigsten der von unserer Zivilisation erschaffenen Dinge. Unschuldig sind sie selbstverständlich nur bis zu jener Zeit, in der wir anfangen, ihre Jungfräulichkeit zu beflecken und sie mit unserem Sinn zu beladen. Bis zu diesem Zeitpunkt konnte man ihnen wahrlich nichts Böses unterstellen: Sie produzierten nichts und erfüllten lediglich den Zweck der Reproduktion unserer Stimme bzw. unserer Gestalt, dienten, wie Marshall McLuhan in „Understanding Media“ (1964) betontem „narzisstischen“ Verbreitung des Körpers des Subjekts nach draußen. All diese Gegenstände sind tatsächlich geistig arm. Weiterhin haben sie etwas von einem Tempel Gottes an sich. Die Jugend von heute den Computer zu ihrem Gotteshaus erkoren und handelt somit im Geiste der kirchlichen Tradition. Es scheint fast eine Gesetzmäßigkeit zu sein, daß Edison für die Walze seines Phonographen Wachs benutzte (Kittler F. 1993. *Draculas Vermächtnis. Technische Schriften*, Leipzig, 93): eine Substanz, die an sich schlecht dafür geeignet war, andererseits aber als f galt. Die produzierende Technik kann man immer leicht dessen verdächtigen, daß sie die Gefahr erzeugt (gerade das wirft ihr Heidegger in „Die Technik und die Kehre“ vor), denn das erste, was Mensch produzierte, war sein eigener Tod.³⁵

Die Positionierung der Technik als *eo ipso* unschuldig (und erst dann ‚schuldfähig‘ wenn sie mit unserem „Sinn“ ‚beladen‘ werden) und daher als Gegenstand eines Missverständnisses seitens Heidegger kann mit den Bemerkungen zusammengelesen werden, in denen die Schuld als Ursache des Sozialen dargestellt wird. Dazu ist mit Blick auf Levinas anzumerken, dass das Soziale notwendigerweise Ortsverbunden, ja sogar mit der Ortsverbundenheit gleichzusetzen ist. Sorokins Schreiben wird als ein ‚reines Medium‘ hingestellt. Genau-

³⁵ A.a.O., 57-58.

er, das apophatische Andere als die Medialität hat Sorokin laut Smirnov als seinen „Resonanzkörper“ (*резонатор*) gewählt, und die „numenale“ Schuld, mit der Sorokin die ‚Medialität‘ konfrontiert, ist überall eben nicht sozial ortsverbunden:

Невинность Сорокина в высшей степени оригинальна. Другое выбрало его своим резонатором – как таковое. Можно назвать это Другое апофатическим. Оно внечеловечно не в качестве объекта (т.е. природы) и не в качестве субъекта (т.е. Бога). Собственным содержанием сорокинское Другое не обладает. Вина, с которой конфронтирует Другое, т.е. медиальность, не насыщенная никакой информацией, ложится на всех, оказывается общечеловеческим достоянием, становится антропологической константой. Сорокин имеет дело не с феноменальной, но с ноуменальной виной. Оставаясь инвариантной при многообразных превращениях, вина выступает для него как предмет собирательного гносеологического интереса. Сорокинские тексты, сообщающие о вине без обвинения, способны спровоцировать кого угодно, но только не психофилософа. Антропологу: читай их.

Sorokins Unschuld ist höchst eigenartig. Das Andere – als solches – hat ihn zu seinem Resonanzkörper gewählt. Man kann dieses Andere apophatisch nennen. Es ist weder als Objekt (d. h. Natur), noch als Subjekt (d. h. Gott) außermenschlich. Sorokins Anderes besitzt keinen eigenen Inhalt. Die Schuld, mit der das leere Andere, d. h. das informationslose Mediale konfrontiert, betrifft alle. Sie erweist sich als Gemeingut aller Menschen und wird zu einer anthropologischen Konstante. Sorokin hat mit der Schuld als Noumenon und nicht als Phaenomenon zu tun. Für Sorokin bleibt die Schuld trotz ihrer vielfältigen Metamorphosen invariant und ist ein Gegenstand des gnoseologischen Gesamtinteresses. Sorokins Texte berichten über die Schuld, ohne diese anzuklagen, und sind imstande, jeden provozieren, nur keinen Psychophilosophen. Dem Anthropologen seien sie zur Lektüre empfohlen.³⁶

So soll Sorokin dem Archiv eben gerade der Philosophie übergeben werden, und zwar einer solchen, die jenseits der Psychoanalyse und der Anthropologie liegt oder wenigstens sich selbst so definiert. Smirnov will dem Archiv der Philosophie Material hinzufügen, das nicht unbedingt auf den ersten Blick dahin gehören würde. In diesem Sinne tritt er wie Heidegger mit seiner Lektüre der Dichtung Hölderlins als Philosophie entgegen.

So auch Levinas im Umgang mit Gagarin. Was für Smirnov die Literatur als (Sorokinsche) Medialität ist, ist für Levinas die (jüdische) Religion.

So wie Smirnov in seinen Sorokin-Arbeiten durch die ‚Philosophierung‘ seines Gegenstandes ein Sorokin-Archiv nach dem Prinzip der Unschuld-

³⁶ A.a.O., 61.

Repräsentation strukturiert und andere Archivprinzipien dadurch klarer ins Blickfeld geraten lässt, bietet uns Levinas die Möglichkeit, das Gagarin-Archiv einer gründlichen Reflexion zu unterziehen. Er schafft eine ‚Außerperspektive‘ zur offiziellen Gagarin-Legenden-Bildung, welche die Konturen der offiziellen Gagarin-Archivierung sichtbar werden lässt.

In diesem Zusammenhang sind die Ausführungen über Levinas bemerkenswert, welche Smirnov in seinem Buch *Sein und Kreativität* platziert, und zwar nicht zuletzt aufgrund der Selbst-Positionierung des Buches chronologisch „nach der Postmoderne“ und in der expliziten Bezugnahme auf Sorokin in diesem Kontext. Hier wird Levinas's Standpunkt referiert, wonach der „Beziehung des Subjekts zum anderen“ eine „Seinshaftigkeit“ zugeschrieben wird, und zwar im expliziten Gegensatz zu Heidegger.

So macht Smirnov ein Tor auf, durch das Levinas' Gagarin (gewissermaßen nachträglich) einmarschieren kann. Levinas' Gagarin und Smirnovs Sorokin sind nicht-philosophische Gegenstände für ein philosophisches Archiv. Im Rahmen dieser Archivarbeit werden jeweils die Denkfiguren ‚Ortslosigkeit‘ und ‚Unschuld‘ ins Feld geführt, um anderen, potentiell faschistisch- oder sowjetisch-einbindenden Repräsentationsstrategien die Luft zum diskursiven Atmen abzdrehen.

Wie eine solche einbindende Repräsentationsstrategie aussieht, kann man anhand der offiziell-sowjetischen Instrumentalisierung von Gagarins Lächeln nachvollziehen. Gagarins Lächeln mit Levinas gelesen ist ein Lächeln des absolut freien Nicht-Orts, aber auch ein Lächeln der Unschuld. Näher an Levinas' Terminologie ausgedrückt: Es ist auch ein Merkmal des Antlitzes eines allgegenwärtigen ortslosen Nächsten.

Daher muss ein Buch wie *Syn Rossii*, dessen Programm als die Bekräftigung des Einpflanzen Gagarins in die Krenlmauer als ‚russische Erde‘ betrachtet werden kann, genau dieses Lächeln für die Ortsverbundenheit vereinnahmen.

Слово людей соединяет,
песня сплетает их в единое.

[...]

У каждого народа свой язык и свои песни,
а значит, своя душа.

Русские люди песней смеются,
под песню печалются,
с песней идут на подвиг.

[...]

Наш герой известен миру улыбкой.

Открытой,
доброй,
сердечной.

Словом, русской.

Над тайной его улыбки задумываются люди:

почему он так улыбался?
 Я думаю, потому, что песни любил.
 Улыбка –
 песня души.

Das Wort vereint die Menschen,
 das Lied verflechtet sie zu einer Einheit.

[...]

Jedes Volk hat seine Sprache und seine Lieder,
 also auch seine eigene Seele.
 Die russischen Menschen lachen mit einem Lied,
 und trauern zu einem Lied,
 Mit einem Lied vollbringen sie Heldentaten.

[...]

Unser Held ist der Welt durch sein Lächeln bekannt.

Es ist ein offenes (Lächeln),
 ein wohlmeinendes, ein herzliches.

Kurz: ein russisches (Lächeln).

Über das Geheimnis seines Lächelns sinnen die Menschen nach:

Warum lächelte er so?

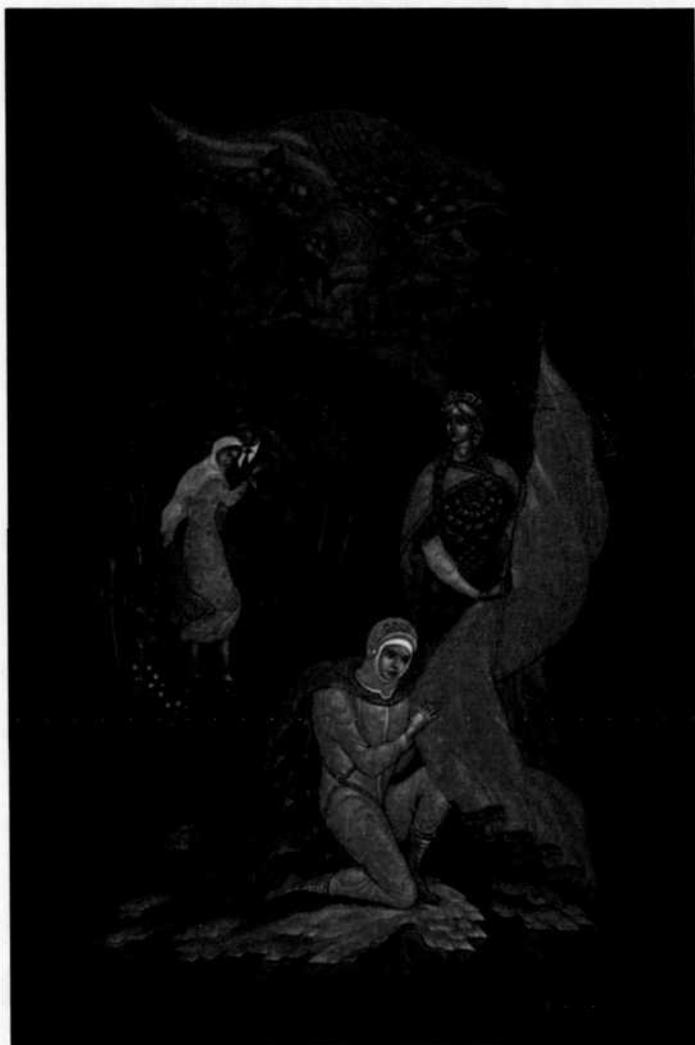
Ich meine, weil er Lieder liebte.

Ein Lächeln –

Ist das Lied der Seele.

Die Definition des Russentums über das „Offene, Gute, Herzliche“ und die Feststellung, dass unser (!) Held durch genau dieses Lächeln bekannt bzw. berühmt ist, ist ein Paradebeispiel für den Umgang mit diesem Merkmal des sowjetisierten Kollektiv-Anlitzes.

Dazu die Bilder, die diesen Text umrahmen:



Die wichtigsten Motive hier sind: Die Umarmung der roten russisch-sowjetischen Fahne, kombiniert mit der Umarmung der sehr russisch rosa und rot gekleideten Frau, beides inszeniert auf einer jeweiligen (begrasteten, steinigen) Erdoberfläche, und im Himmel die nach links (in den Westen?) marschierende buchstäblich rote Armee (die Hinterbeine des untersten Pferds verschwinden hinter der Fahnenträgerin, könnten ungefähr bei ihren Schultern ansetzen). Es handelt sich um die Szenerie für die Doppelung des lächelnden Gagarin als Offizier (grüne Uniform) und als Kosmonaut (oranger Anzug). Damit wird das „Russi-

sche“, das mit Lied, Lächeln, mit dem „Offenen, Guten, Herzlichen“ verknüpft wird, auf einen ‚doppelten Boden‘ gebracht. Hier gäbe es keinen Fluchtweg für einen ortlos Lächelnden. Alle Ausgänge in dieser Richtung sind in dieser Szenerie gesperrt. Sie ‚sprechen‘ die Wahrheit der „Offenheit“ des „russischen“ Lächelns aus.

Der Abschnitt mit der Überschrift „Kosmonavt“ ist auch mit Blick auf das Lächeln aufschlussreich:

Припомнив все мыслимые достоинства,
 Главный увидел улыбку нашего героя.
 Открытую, как душа народа,
 добрую, как его слава,
 мягкую, как его песни.
 Этот летчик улыбался так,
 как никто не мог.
 Никто не умел.
 Эта улыбка сулила удачу.
 Точно утверждая улыбку героя,
 Главный
 поставил подпись
 «Королев».

Nachdem er sich an alle möglichen Werte erinnert hatte,
 sah der Chefkonstrukteur das Lächeln unseres Helden.
 Ein offenes (Lächeln), wie die Seele des Volkes,
 ein gutes, wie sein Ruf (Ruhm),
 ein sanftes, wie seine Lieder.
 Dieser Flieger lächelte auf eine Art,
 wie es niemand vermochte.
 Niemand war zu so einem Lächeln imstande.
 Dieses Lächeln versprach Erfolg.
 Genau dieses Lächeln des Helden bestätigend,
 unterschrieb der Chefkonstrukteur mit
 „Korolev“.

Der Vorletzte Abschnitt des Buches *Syn Rossii* mit der Überschrift „Ego sud’ba“ (Sein Schicksal) schließt auch mit einem Abschnitt, der „Ulybka“ (Das Lächeln) heißt. Er wird mit einem Medienensemble illustriert, zu dem auch der Buchdeckel gehört. Und zum Schluss wird das Buch in Kleinformat mit einem der berühmtesten Gagarinzitate in der Handschrift seines ‚Urhebers‘³⁷ versehen.

³⁷ Облетев Землю в корабле-спутнике, я увидел, как прекрасна наша планета. Люди, будем хранить и приумножать эту красоту, а не разрушать ее! (Ich habe die Erde im Raumschiff-Sputnik umkreist und gesehen, wie schön unser Planet ist. Leute, wir wollen diese Schönheit schützen und vermehren, und sie nicht zerstören).



Облетев Землю в
 корабле-спутнике, я увидел,
 как прекрасна наша планета.
 Люди, будем хранить и приумно-
 жать эту красоту, а не разру-
 шать её!

Г. Гагарин

Dieses Bild und erst recht ein solches Medienensemble verdienen eine ausführlichere Analyse, als dies hier geleistet werden kann. Das soll an anderer Stelle nachgeholt werden, und zwar im Lichte einer umfassenden medialen Historiographie (diese wird im nächsten Abschnitt angedeutet). Ich wende mich dem Textteil des Ensembles zu, und zwar als Anlass für vorläufig abschließende Bemerkungen zum Band *Syn Rossii*.

Folgende Zeilen aus diesem Text sprechen für sich selbst:

А улыбка – она бессмертна.
 И стала символом.
 Доброты человека, впоенного Родиной,
 Отчим домом, Россией.
 Ее словом, ее песней, ее сказкой, былиной, правдой.
 У страдавшей Земли лицо всегда доброе.

Das Lächeln – es ist unsterblich.
 Und es wurde zum Symbol.
 Symbol der Güte des Menschen, der von der Heimat aufgezogen wurde,
 vom Vaterhaus, von Russland.
 Durch sein Wort, sein Lied, seinem Märchen, seinem Heldenepos, seiner
 Wahrheit.
 Das leidende Land hat immer ein gutes Gesicht.

Das Wort „Erde“ ist hier besonders prominent, und steht für die „Erdung“ Gagarins, die um jeden Preis hergestellt und stabilisiert werden muss. Im Buch *Syn Rossii* wird das Gagarin-Lächeln mit anderen Worten auf jede erdenkliche Weise an den russischen Boden gekettet. Diese Gagarin-Repräsentation besetzt ironischerweise den systematischen Ort von Levinas' Heidegger – eben als Denker und Praktiker der Ortsverbundenheit. Exakt diesem wollte Levinas wohl vorbeugen

In Wirklichkeit ist dieses Lächeln aber etwas Labiles und Exzentrisches – oder wie D.A. Prigov im seinem 1974er Gagarin-Gedicht über den ganzen „Menschen“ Gagarin schrieb: *очень странный* (sehr seltsam). „Strannyj“ kann auch in dem Sinne verstanden werden, dass dieses Lächeln laviert, wandert, schillert: *stranstvuet*.³⁸ In der Tat: Prigov platziert das Gagarin-Lächeln zwischen der Levinasschen Ortslosigkeit: „*Сама космическая сила / Взяла его к себе навверх*“ (Die kosmische Kraft selbst / Zog ihn nach oben) und der sowjetischen Bodenhaftung.

Das Lächeln wird nicht erwähnt, wohl aber das Schauen, und beim Schauen ist Gagarin per definitionem ein Lächelnder: „*И молча смотрит с высоты*“ (Und schaut schweigend von oben). Mit diesem Blick, diesem lächelnden Bild schließt auch der Text.

Das soz-artistische Gagarin-treatment Prigovs adressiert nicht Gagarin selbst, sondern das Gagarin-Archiv (so wie Soz-Art insgesamt mit der Archivierung der Ideologie befasst ist, und zwar im doppelten Sinne des Archivierens und der Behandlung der bestehenden Archivarbeit). Die Art der Archiv-Arbeit soll nun skizziert werden. Drei Abschnitte des Textes können dafür herangezogen werden.

Гагарин с детства был красивый
Gagarin war seit seiner Kindheit schön

Сама космическая сила / Взяла его к себе навверх
Die kosmische Kraft selbst / Zog ihn zu sich nach oben

И молча смотрит с высоты
Und schaut schweigend von oben

³⁸ Zu diesem Morphem in der Romantik vgl. Meyer 1995.

Die drei Abschnitte bilden eine aufsteigende Linie, sowohl im Sinne der Raumgestaltung als auch im Sinne der ‚schrägen‘ Steigerung. Levinas’ Gagarin-Arbeit ist ‚frontaler‘. Gagarin wird in unmittelbarem philosophischem Diskurs angesprochen. Prigovs Gagarin „schweigt in der Höhe“ in aller Ambivalenz. Smirnovs „unschuldiger“ Sorokin beleuchtet die beiden (poetischen, philosophischen) Positionierungen Gagarins in ihrer ganzen Ambivalenz und ihrer Arbeit mit dessen ‚technischem Schwebestand‘.

Die implizite Verknüpfung zwischen den 90er Jahren (Sorokin als reine Medialität) und den 60er Jahren (Technizität als Dienerin des reinen Mediums), die so entsteht, ist eine der vielen Facetten einer medialen Historiographie, die mit der Gagarin-Figur verbunden ist.

Das Gagarin-Gedicht Prigovs (13 Jahre nach Levinas’ Gagarin, etwa 20 Jahre vor Smirnovs Sorokin) ist ein ideales Bindeglied zwischen Levinas’ ‚ortlosem‘ Gagarin und Smirnovs ‚unschuldigem‘ Sorokin. Das will ich hier nur andeuten, denn ihm soll eine gesonderte Studie gewidmet werden.

4. Ein Gagarin-Archiv aus der Sicht einer medialen Historiographie

Только камера телевизионная
Видит все беспощадно, как зеркало [...]
Были к схватке готовы люди,
Что пойдут за тобою следом...

Nur die Fernsehkamera
Sieht alles gnadenlos, wie ein Spiegel [...]
Leute waren zur Rauferei bereit,
um in deine Fußstapfen zu treten
Igor’ Rink

Man kann das bisher Ausgeführte unter dem Motto „Vižu zemlju“ (Ich sehe die Erde) zusammenfassen (so heißt eine Bild- und Textsammlung, die in den 60er, 70er und 80er Jahren immer wieder in unterschiedlichen Formaten und Kontexten herausgegeben wurde). Die Betonung lag bisher eher auf der „Erde“. Es ist nun an der Zeit, die Betonung auf „ich sehe“ – auf das Erde-Sehen als medialen Akt – zu verschieben.

Durch seinen inszenierten Blick wird Gagarin nicht nur an die Erde gekettet, sondern erscheint dadurch als Sehender. Genau so ist sein Lächeln der Begleitumstand eines Sehakts. Man wird als Rezipient der lächelnden Gagarin-Repräsentation aufgefordert, sich diesem Sehakt anzuschließen. Das Lächeln als

Symbol der Güte des Menschen, der von der Heimat aufgezogen wurde,
vom Vaterhaus, von Russland

ist Begleitumstand eines inszenierten Erkennens, und zwar eines „Sohnes Russlands“, der zugleich ein Sohn Ciolkovskijs und Korolevs ist.

Dieses Blicken des Sohns der sowjetischen Wissenschaft ist das eigentliche Ereignis der Geschichte. Die Geschichte ist damit eine Mediengeschichte, und der Gagarinleib ein mediales Instrument.

4.1. Gagarins medialer Leib in Bewegung

Im Zusammenhang mit dem Band *Syn Rossii* und dessen Multimedialität habe ich das Problem der medialen Historiographie bereits angesprochen.

An dieser Stelle sei auf folgende Grundsatzformulierungen aus dem Forschungsprogramm des Thüringer Graduiertenkollegs „Mediale Historiographien“ hingewiesen, welche den *cutting edge* dieser Ausrichtung darstellt:

Die Verschränkung von Medien und Geschichte lässt sich [...] auf unterschiedlichen Ebenen thematisieren. Während man in den Massenmedien Selektionsbedingungen für die Relevanz von Ereignissen erkennen kann, liefern unterschiedliche Darstellungsmedien (Text- und Bildmedien, analoge und digitale Medien) je verschiedene Repräsentationsweisen von historischen Zusammenhängen, Brüchen und Umwälzungen. Und während Kommunikationsmedien (von der Telegraphie bis zum Internet) eine eigene Qualität historischer Daten produzieren, wird die Geschichtsschreibung selbst auf jene medialen Infrastrukturen verwiesen, die mit Archiven und Bibliotheken, Sammlungen und Museen bestimmte Speichertechniken zur Verfügung stellen. Mit diesen Fragen geht es nicht nur darum, die Rolle von Medien bei der Formation historischen Wissens zu verfolgen. Es werden vielmehr Aufschlüsse über die Wirksamkeit von Medien in verschiedenen Kulturen erwartet, die nicht zuletzt in die Frage nach der Möglichkeit von Mediengeschichte selbst münden: in die Frage nämlich, wie Medien und Medientechniken ihre je eigene Geschichtsschreibung bestimmen.³⁹

Unter den Konturen der Gagarin-Archivierung habe ich an erster Stelle eine Dominanz der Effekte von Medialität genannt. Von diesem Faktor hängen in der Tat alle anderen ab. Die Gagarin-story ist eine mediale Geschichte, und deren Untersuchung ein Fall für die mediale Historiographie in vieler Hinsicht.

Zu allererst ist dies der Fall, weil die Medialisierung der buchstäbliche springende Punkt bei Gagarin ist, also *arché* des Archivs. Es lässt sich fragen, ob das, was „behind the legend“ (Doran/Bizony) des Gagarin ist, diese Medialisierung an Wichtigkeit überwiegen kann. Spätestens bei der ersten Auslandsreise Gagarins in die Tschechoslowakei gleich im selben Monat wie sein Aufstieg von Baikonur wird Gagarin zu einem medialen Phänomen. Diese Reise zeitigt bezeichnenderweise eine beachtliche Medienproduktion, zu deren bemerkenswertesten Ausprägungen zwei Bücher zählen: das bereits im Jahre 1961 veröffent-

³⁹ <http://www.mediale-historiographien.de/FORSCH.html> - zuletzt gelesen am 05. Januar 2007.

lichte Protokoll der Sendungen des Tschechoslowakischen Rundfunks (*První kosmonaut ve vesmíru, Jurij Gagarin ve vysílání Československého rozhlasu*) und der in tschechischer und in mehrsprachiger Fassung ebenfalls 1961 erschienene multimediale und viele Genres (Dokumente, Berichte, Gedichte) enthaltende Band *Gagarin v Praze*.⁴⁰ Mit der dokumentarischen Leidenschaft dieser Publikationen – dies eine tschechoslowakische Besonderheit – scheint eine Eigenschaft des sowjetischen „Taufwetters“ von Moskau nach Prag übersprungen zu sein, vielleicht um die auf auffällige Weise fehlende politische Erneuerung (das überdimensionale Prager Stalindenkmal verschwindet erst im darauf folgenden Jahr und wurde von Gagarin im April 1961 zweifellos gesehen – dies in dem Jahr, wo Stalins Leiche aus dem Mausoleum auszieht) zu kompensieren. Aber der Extremfall Prag April 1961 macht deutlich, dass der ganze Gagarin-Kult überall ein mediales Kompensationsgeschäft ist, ja mehr (und dies macht den Sachverhalt für die medialen Historiographien so interessant): die Geschichte wird medial und wird zur Mediengeschichte. Das ist etwas anderes als die Ideologisierung der Stalinzeit. Die hat zwar eine starke mediale Komponente, und die Strukturen, welche den Gagarinkult und dessen (Des)Informationsflüsse im Jahre 1961 verwalten, sind weitgehend dieselben, die beispielsweise 1951 am Werke waren. Während aber insbesondere die späte Stalinzeit von der Geste der Versachlichung und der Wirklichkeitsnähe gelebt hat, scheint der Gagarinkult ihre reine Medialität in Kauf zu nehmen und das Medium auf ganz andere Weise – eben offen und affirmativ – zur Wirklichkeit zu machen. Gagarin ist der Star der sowjetischen 60er Jahre (dazu mehr im nächsten Abschnitt).

Die Gagarin-Medialisierung beginnt eigentlich noch früher als die Tschechoslowakeireise – sie könnte vielleicht sogar als Abschluss der ersten starken Welle dieser Medialisierung gesehen werden. Bereits bei Gagarins langem Marsch über den roten Teppich auf dem Roten Platz und dem darauf folgenden rhetorisch durchformulierten Rapport am 14. April 1961. bzw. bei dessen Planung in

⁴⁰ Hg. von Hájek K. 1961. *František Novák u. Vladimír Rýpar*. Praha.



den Tagen zuvor geht es schon los. Der Gagarin-Leib wird ab diesem Zeitpunkt von Ort zu Ort hin- und hergeschoben und dabei zur Schau gestellt. Dieser Leib wird zum Medienleib, so wie wenn die Wahrheit seiner schwebenden Landung mit dem Fallschirm (statt, wie erwähnt, im herunterstürzenden Vostok, wie die Legende behauptet) in den schwebenden Wellen der reinen Medialität offenbart würden.

Gagarin fliegt ja, wie erwähnt, nie wieder ins All, auch wenn er gegen Ende seines kurzen Lebens wieder nahe daran zu sein scheint. An ‚Kosmonauten-Wirklichkeit‘ bleibt es bei den legendären 108 Minuten. Der Rest ist Show und Schauen.

Eine andere, und vielleicht viel wichtigere Bedeutung von medialer Historiographie ist hier maßgeblich und wurde bereits angedeutet: Mediengeschichte wird zur ‚echten Geschichte‘ und/oder ersetzt diese. Am Anfang der 60er Jahre beginnt ein Siegeszug der Virtualität, welche unmittelbare Propaganda als Hauptfaktor der Ideologie ablöst. Die Gagarin-Geschichte ist virtuelle Mediengeschichte und zwar nicht nur deshalb, weil das Gewebe der ‚Gagarin-Legende‘ zahlreiche lügenhafte Fäden enthält. Sie ist ein neuartiges Beispiel für die Ununterscheidbarkeit von Mediengeschichte und Geschichte überhaupt.

4.2. Wahrheiten des Mediums: *The Gagarins-truth is out there*

Wie aber eine Legende im Sinne der Medialisierung archivieren? Auf keinen Fall, so meine These, darf das Faktische ‚hinter‘ der Legende das Kriterium sein. Mein Vorschlag ist: man lasse sich von der Suche nach der ‚Wahrheit‘ in der ‚Legende‘ leiten, auch im Sinne von Žižeks Anwendung des Spruchs ‚the

truth is out there“ auf stalinistisch-kommunistisches nichtsprachliches Material.⁴¹

Denn wie bei jenem soll die Botschaft von diesem Material eindeutig sein: wir, die ‚demokratisch fortschrittliche‘ Welt, haben euch, die ‚kapitalistischen Ausbeuter‘ überholt (deswegen ist Gagarin das Emblem des „Russischen Wunders“, wie ein DDR-Film über die Sowjetunion aus dem Jahre 1963 hieß).

Aber der ‚Rest‘, der diese Eindeutigkeit transportieren und um die Erde (an deren Oberfläche) kreisen lassen soll, enthält Mehrdeutiges, und zwar Mehrdeutiges, dessen Sortierung und Ordnung als Hauptaufgabe eines Gagarin-Archivs des ersten Jahrzehntes des 21. Jahrhunderts (als Abschlussjahrzehnt des ersten Gagarinschen Halbjahrhunderts⁴²) betrachtet werden könnte.

Dieses Mehrdeutige kann in seinem kulturellen, medialen und materiellen Spezifikum die eigentliche ‚Gagarin-Wahrheit‘ mitteilen, und zwar eben nicht als „truth behind the legend“, sondern als ‚truth of the legend‘. Wer im Jahre 1961 oder danach beispielsweise von Jurij Gagarin begeistert war und Zeichen davon aussendete (wenn auch nur in Form eines Hinausgehens auf die Straße in Leningrad oder Erfurt – um so mehr wenn dieses Hinausgehen eine mediale Wirksamkeit in Form eines Zeitungsfotos zeitigte) war an der Entfaltung der Gagarin-Ideologie als ‚Gagarin-Wahrheit‘ beteiligt. Die Spezifika des Gagarin-Transports sind Spuren dieser ‚Wahrheit‘.

4.3. Das diskursive Wort einer Lyrik des Gagarin-Lächelns

Damit sind erste Kriterien für das Ordnen eines Gagarin-Archivs zumindest angedeutet. Sie sind auch in den Zeilen festgehalten, die ich an den Anfang des Titels dieses Beitrags gesetzt habe: „Und dieses Lächeln hat sich die ganze Erde für alle Ewigkeit eingepägt“. Diese Schlusszeilen einer Ballade, die, wie es in einer Klammer nach dem Titel „Ballade von der Schnur“ heißt, „nach einer Erzählung der Mutter des ersten Kosmonauten Anna Timofeenva Gagarina“ (По рассказу матери первого космонавта Анны Тимофеевны Гагариной) komponiert wurde, fassen anhand des alles entscheidenden Motivs und der allgegenwärtigen Gagarinschen Technik des „Lächelns“ (ulybka) zentrale Momente der Gagarin-Medialisierung zusammen.

Markant ist die Zeitstruktur der Zeilen, die eine Hypertemporalität aufweisen, welche auch für Stalinistische Massenlieder charakteristisch ist: die Erde wird sich nicht für alle Ewigkeit erinnern, sondern sie hat sich dieses Lächeln bereits für alle Ewigkeit eingepägt.

Bereits Assevs „Marš Budennogo“ aus dem Jahre 1923 enthält diesen Topos:

⁴¹ Žižek S. 1997. *The Plague of Phantasies*. London, NY, 7.

⁴² „Gagarin“ wird im Moment seines Flugs geboren. Auch seine „Biographie“ entsteht erst in diesem Moment, wird von diesem Punkt von hinten und nach vorne projiziert.

Будет белым помниться,
как травы шелестят,
когда несется конница
рабочих и крестьян.

Die Weißen werden sich erinnern
Wie die Gräser zittern,
Wenn die Reiterarmee
Der Arbeiter und Bauern hinüberzieht.

Ähnlich ist der „Marš sovetskich tankistov“ aus dem Jahre 1939:

Пусть помнит враг, укрывшийся в засаде,
Мы на чеку, мы за врагом следим.
Чужой земли мы не хотим ни пяди,
Но и своей вершка не отдадим

Der Feind, der sich im Hinterhalt versteckt, soll sich erinnern
Wir sind wachsam, haben den Feind im Blick.
Keinen Zoll fremder Erde sollen wir haben,
Aber auch kein Bisschen der eigenen geben wir ab.

In Liedern des ‚hohen Stalinismus‘ nach dem 2. Weltkrieg nimmt dieses ‚Gedenken im voraus‘ Ewigkeitswert an. Man denke an „Pesnja o Moskve“ aus dem Jahre 1947:

Мы запомним суровую осень,
Скрежет танков и отблеск штыков,
И в веках будут жить двадцать восемь
Самых храбрых твоих сынов.
И врагу никогда не добиться,
Чтоб склонилась твоя голова,
Дорогая моя столица,
Золотая моя Москва!

Wir werden uns des grausamen Herbsts erinnern,
das Knirschen der Panzer und das Glänzen der Bayonetten,
Und jahrhundertlang werden achtundzwanzig
Der tapfersten deiner Söhne.
Und dem Feind wird es nicht gelingen,
Dich dazu zu bringen, dass du den Kopf neigst,
Meine teure Hauptstadt,
Mein goldenes Moskau!

Hier sind es die Menschen selbst und ihre heroischen Taten, die in alle Ewigkeit weiter leben werden.

In Gagarin-Liedern im Geiste der frühen 60er Jahre scheint die Gegenwart zu verschwinden: Vergangenheit wird nahtlos zur Zukunft. Auch andere Gagarin-Gedichte enthalten dieses Moment des direkt aus der Vergangenheit in die Zukunft Gestürzten oder Katapultierten.

Die erste Zeile beginnt mit einem Punkt – dem Lächeln – und endet mit einer Linie – der ewigen Erinnerung bzw. dem unendlichen Gedenken. Die Ewigkeit ist aber wiederum keine Linie, sondern wieder ein Stillstand – ein Stillstand im erstarrten Lächeln.

In Nikolaj Rylenkovs Gedicht „Čelovek grjaduščego“ liest man zum Schluss: „Včera ešče bezvestnyj čelovek / Rvanuvšijsja vpered vgrjaduščij vek / So startovoj ploščadki kosmodroma“ (Der gestern noch unbekannte Mensch, / der sich ins künftige Zeitalter fortgerissen hat / Von der Startbahn des Kosmodroms).⁴³ Zu diesen Zeilen gibt es gerade mit Blick auf das Gagarin-Archiv viel zu sagen. Hervorzuheben sind:

- die Zeitstruktur – der nahtlose Sprung von der Vergangenheit in die Zukunft
- der mediale ‚Überbau‘ der zeitlichen ‚Basis‘: Zukunft und Bekanntheit werden gleichgesetzt, da das ausschlaggebende Merkmal des „Gestern“ die Unbekanntheit war.
- die Verräumlichung der Zeit in der mittleren Zeile – das räumliche Sich-Fortreißen, das Vorwärts und die Zukunft als buchstäbliche *pro-gressio*, was sich auch im Titel des Gedichts wieder findet: „Der Mensch der Zukunft“ als „Der Mensch des Fortschreitens“.

Diese Momente sind nicht nur für das eigenartige Gagarin-Narrativ, sondern auch für das Festhalten der Spuren im und als Gagarin-Archiv.

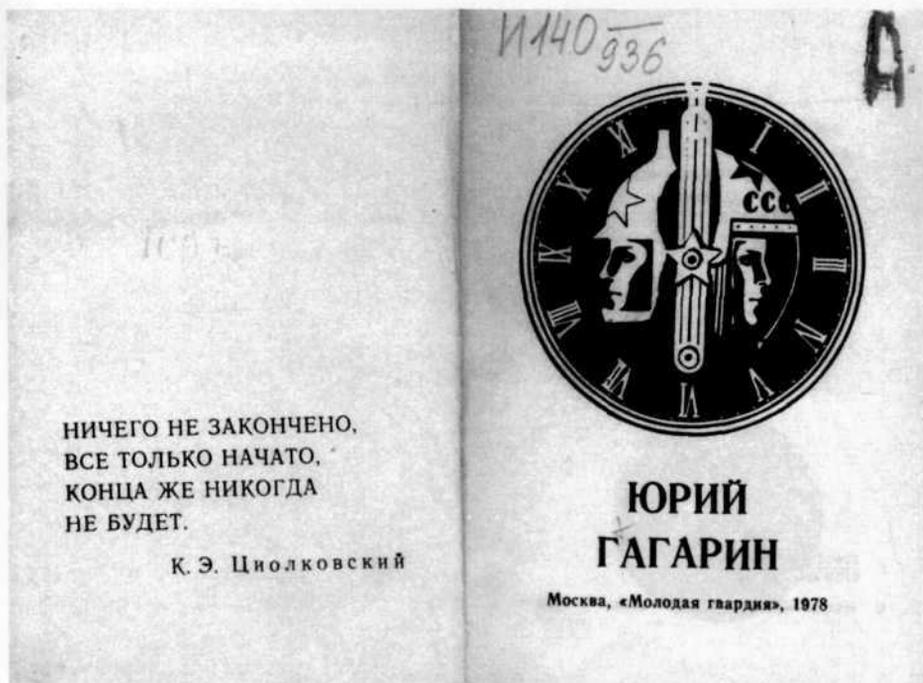
Ebenso das Lächeln: es ist zwar von der narrativen Struktur der Ballade motiviert, ist aber v.a. Erinnerungszeichen an das wichtigste Element der Gagarin-Ikonographie, welche nicht nur in diesem Text erwähnt wird (vgl. z.B. das Gedicht „Ulybka Gagarina“, wo das Lächeln als visuelle Mnemotechnik dient.

Gagarin ist aber prinzipiell fast immer lächelnd abgebildet:

⁴³ Jurij Gagarin [Gedichte und Bilder], Moskva 1978, 21.



Diese mehr oder weniger berühmten Bilder sind in diesem Fall Reproduktion von Seiten aus dem Band „Jurij Gagarin“ (Moskau 1979; hier das Exemplar der Istoričeskaja biblioteka in Moskau), dessen Titelblatt für beide angesprochenen Themen einschlägig ist. Bemerkenswert ist das Festhalten der Taube in der berühmten (stark retouchierten) ‚Friedenspose‘, welche als Emblem des Zwangs zum Bodenständigen betrachtet werden kann.



Eine Zeitstrukturierung wird mehrfach skizziert, sowohl durch das Ciolkovskij-Zitat („Nichts ist beendet, alles hat gerade begonnen, und ein Ende wird es niemals geben“) als auch durch die Uhr, auf der ein Rotarmist aus den 20er Jahren im entsprechenden Helm nach hinten und der fein (nicht wie sonst breit) lächelnde Gagarin nach vorne schaut. Oder ist Gagarin auch der Rotarmist – die Gesichter sind sich jedenfalls nicht unähnlich. Gagarin besetzt damit die gesamte Zeit und den gesamten Raum, ist aber zugleich wieder in der Gegenwart abwesend. Diese wird vom Stern und – buchstäblich bezeichnenderweise – von den Zeigern der Uhr besetzt, welche bedeutungslos die Zeit zwischen Rotarmisten-Vergangenheit und Gagarin-Zukunft besetzen.

Wenn wir dieses Gagarin-Buch so analysieren, archivieren wir Gagarin, wie er ein Jahrzehnt nach seinem Tod vom und im Verlag „Molodaja gvardija“ („Die junge Garde“) medial archiviert wird. Der Name des Verlags ist durchaus programmatisch, und zwar zum einen durch den Hinweis auf die Jugend, und zum anderen durch die Verknüpfung mit den jungen Partisanen im 2. Weltkrieg,

die durch Fadeevs Roman legendär wurden und deshalb die Seiten des Bandes *Pravoflangovyje komsomola* teilen.⁴⁴

4.3. Multimedialitäten der 1981er Gagarin-Briefmarken

Eine weitere Facette wird durch drei Briefmarken sichtbar gemacht, die in der UdSSR zum 20. Jahrestag des Gagarin-Flugs im Jahre 1981 herausgegeben wurden. Zwei von ihnen wurden bereits abgebildet und angesprochen.



⁴⁴ Auch die Partisanen des 2. Weltkriegs, welche ein zetrefugales Potential aufweisen, bekommen eine ‚Bodenhaftung‘ (durch Eingliederung in Partei und Streitkräfte), welche derjenigen Gagarins analog ist.

Die 6-Kopeken-Briefmarke reproduziert das bereits im Zusammenhang mit *Syn Rossii* angesprochene Gagarin-Zitat „Облетев Землю в корабле-спутнике, я увидел, как прекрасна наша планета. Люди, будем хранить и приумножать эту красоту, а не разрушать ее!“ (Ich habe die Erde im Raumschiff-Sputnik umkreist und gesehen, wie schön unser Planet ist. Leute, wir wollen diese Schönheit schützen und vermehren, und sie nicht zerstören).

Ich greife nun die Brežnev-Formulierung wieder auf, die ich weiter oben bereits zitiert habe: „закладываем основы для будущих гигантских завоеваний человечества, плодами которых воспользуются грядущие поколения“ [wir schaffen die Grundlagen für künftige {будущих} gigantischen Eroberungen der Menschheit, deren Früchte künftige {грядущие} Generationen nützen werden {вспользуются} – perfektiv, also wörtlich: „werden genützt haben“]. Die Fortsetzung des Zitats scheint meine These vom Sprung über die Gegenwart in die Zukunft zu widerlegen, denn es ist explizit von „heute“ die Rede: „извлекаем непосредственную практическую пользу сегодня“ („wir beziehen unmittelbaren Nutzen heute“). Damit scheint sich die Grundlegung in einer vorgestellten Wirklichkeit wieder eingestellt zu haben. Der mediale Geist der 60er Jahre ist endgültig weg.

Zwei Momente sind hier hervorzuheben: 1. die Wiederholung des Morphems „pol'z“ von der Perfektivform und 2. der Zeitstatus von der „kommunistischen Sache“. Dazu kommt die Aussage des gesamten medialen Ensembles.

Dazu kommt das ebenfalls bereits zitierte Korolev-Zitat von der „ewigen Jugend des russischen Volkes“. Auch die „ewige Jugend“ kann man im Sinne einer unmittelbaren Projektion der Vergangenheit in die Zukunft betrachten (oder aber eine permanente Gegenwart und damit absoluter Stillstand im Zustand der Jugend, was in diesem Falle auf dasselbe hinauslief). Diese vergangene Jugend ist immer mit Verankerung verknüpft (hier durch Übervater Korolev repräsentiert, der dieselbe Position unten rechts einnimmt wie der Sockel des Gagarindenkmals auf der 32er Briefmarke und die Erde selbst auf der 6er.)

Das Schicksal der Gagarinfigur, insbesondere des Gagarinschen Lächelns ist in diesem Zusammenhang aufschlussreich. Das feine Lächeln des roten Gagarin über der Erde oben rechts auf der 6er Briefmarke (eine ‚Illustration‘ des Zitates links), wird gefolgt auf der 15er Briefmarke von dem strahlend lächelnden Gagarin unten links, der wohl die „ewige Jugend“ aus dem Korolev-Zitat bebildern soll. Beim Gagarin der 15er Marke könnte man auch vom Sinnbild der Unschuld sprechen. Der schwebende rote Gagarin ist eine unfreiwillige Bebilderung der Prigov-Schlusszeile „И молча смотрит с высоты“ (Und schaut schweigend von oben), und zwar als Ergebnis des: „Сама космическая сила / Взяла его к себе наверх“ (Die kosmische Kraft selbst / Zog ihn zu sich nach oben). Die sozartistische Gagarin-Versprachlichung ist eine exakte Diagnose der Ikonographie dieser Briefmarke.

Gagarin auf der 32er Briefmarke wiederum ist schon Denkmal geworden, und sein Lächeln lässt sich als abgeklärt und heroisch charakterisieren. Es ist die Erstarrung des jugendlichen Lächelns im Monumentalen.

In allen drei Fällen ist der Kampf gegen die Loslösung, gegen die Ortslosigkeit deutlich, und auch das unschuldige Lächeln der 15er Marke wird von den differenzierten Lächeln des roten und des monumentalen Gagarin eingeklammert bzw. umzingelt.

Fazit: Eine mediale Historiographie, die Konturen – Sprung über die Gegenwart bei gleichzeitiger strenger Beibehaltung der Bodenhaftung. Letzteres Moment erzwingt eine ‚Ernüchterung‘ nach den Jahren des Gagarinschen Aufschäumens, das nun Thema meines letzten Abschnittes sein soll.

5. Schlusswort und Landung: „Gagarin“ als Symptom der nicht-diskursiven Komponenten des Archivs der 60er Jahre

Время меняет отношение к прошлому, что-то забывается, что-то трактуется по-новому. Но о таких, как Юрий Гагарин, не говорят в прошедшем времени. Он среди нас и в памяти, и в сердце.

Die Zeit verändert die Einstellung zur Vergangenheit; das eine wird vergessen, das andere neu bewertet. Aber über solche wie Jurij Gagarin spricht man nicht in der Vergangenheitsform. Er ist unter uns, sowohl im Gedächtnis als auch im Herzen:

Zusammenfassungen von zwei Artikeln der Aprilnummer Zeitschrift *Rossijskij kosmos* für 2006⁴⁵

So wie Levinas' Gagarin eine Diagnose der 50er Jahre zum Auftakt der 60er Jahre ist, strahlt Smirnovs Archivarbeit mit Sorokin in die 80er zurück und in unser Jahrzehnt nach vorne. Sie machen nämlich deutlich, dass die 90er, in denen und über die Smirnov am Korpus Sorokin geschrieben hat, in Russland nicht nur chronologisch, sondern auch und vor allem kulturell vorbei sind.⁴⁶

Ich lasse nun einmal die Analogie ruhen und konzentriere mich auf die 60er Jahre.

⁴⁵ http://www.roscosmos.ru/RK_Forum_Mess.asp?recID=154&TemaID=53&CommID=22 – zuletzt gelesen am 05. Januar 2007). Interessant ist die Begründung: Это был единственный случай на моей памяти, когда ворота нашего совсекретного предприятия открыли настежь. Люди стояли даже на крышах. (Es war der einzige Fall in meiner Erinnerung, als man die Tore unseres streng geheimen Unternehmens sperrangelweit geöffnet hat. Die Leute standen sogar auf den Dächern.)

⁴⁶ Anzeichen davon gab es beim Skandal um eine Sorokin-Aufführung unter dem Titel „Не-Гамлет“ im Rahmen des Festivals „Novaja drama“ im Moskauer Mejerchol'd-Theater (ul. Novoslobodskaja) im September 2006. Hier kam nach einigen Medienberichten unter widersprüchlichen Umständen ca. die Hälfte der Zuschauer, angeblich angeführt von Oleg Tabakov, nach der Pause nicht mehr in den Saal zurück.

Gagarin eignet sich für eine Auseinandersetzung mit dem Archiv der 60er Jahre aus vielen Gründen, auch deshalb, weil sein Schicksal im Leben und als Medienkörper nach dem Leben so stark von dem historischen Bruch bedingt wurde, welchen der Machtantritt Leonid Brežnevs mit sich brachte. Umgekehrt betrachtet kann man am Fall Gagarin auch die Labilität – oder eben ‚reine Medialität‘ – des Chruščev-Bruchs Mitte der 50er Jahre untersuchen. Diese ‚reine Medialität‘ hat jene erste Hälfte der sowjetischen 60er Jahre bedingt, die als die ‚eigentlichen Gagarin-Jahre‘, d.h. die Jahre von Gagarins Unschuld, bezeichnet werden können.

Ich möchte nun eine Aufstellung derjenigen Parameter des Archivs der 60er Jahre wagen, die das ‚Gagarin-Licht‘ besonders intensive bestrahlt. Der „Nullpunkt“ eines jeden Ordnungsprinzips des Archivs scheint der „Kalte Krieg“ zu sein, und die ‚Weltraumgroßtaten‘ von Jurij Gagarin & Co. 1961 und Neil Armstrong & Co. 1969 umrahmen die 60er Jahre im Sinne der Konkurrenz der Weltmächte (wie die Kuba-Krise und die Vietnam-Krise sich ebenfalls in diesem Rahmen zuspitzen).

Mit dem Hinweis auf die Konkurrenz der ‚Supermächte‘ ist aber kein Spezifikum der 60er Jahre bzw. der knapp 3,5 ‚goldenen Gagarin-Jahre‘ zwischen dem Weltraumflug und dem Ende der Chruščev-Zeit, bezeichnet. Das Spezifikum dieser Konstellation, das jenseits aller diskursiven politischen Festlegungen liegt, gilt es aber zu rekonstruieren. Die diskursiven politischen Festlegungen – neben der bereits genannten Konkurrenz der ‚Supermächte‘ – kann man beispielsweise in folgenden Punkten sehen:

1. spekulative und kreative Wissenschaftlichkeit
2. neue Positionierung der Opposition „Nationales vs. Imperiales“
3. Leidenschaft für Dokumentation und Dokumentarität
4. vitale „Leninistische“ Massenmedien.

Das Zentrum des nicht-diskursiven Archivs bildet das allgegenwärtige Lächeln. Die ‚bodenständige‘ Brežnev-Ideologie versteht, dass sie sich dieses Lächelns unbedingt bemächtigen – d.h. es in Ketten legen – muss, denn sein von Levinas erkanntes Potential der ‚kosmopolitischen‘ Ortslosigkeit wird als ernsthafte Gefahr für das (neo)stalinistische System ‚erkannt‘. Daher wird das Lächeln bei jeder Gelegenheit bemüht, aber immer tunlichst ‚geerdet‘ (mit Levinas könnte man auch „verortet“ sagen), was man in hyper-brežnevschen Medienensembles wie die Jubiläumsbriefmarken und v.a. *Syn Rossii*, aber auch in der Gestaltung des Moskauer Gagarin-Denkmal 1980 kaum übersehen kann. Dieser Prozess begann aber mit dem Einpflanzen Gagarins in die Kremllmauer, die aus dieser Sicht als Gegenstück zur ‚unschuldigen‘ Medialisierung erscheint, die wenige Meter entfernt am 14.4.1961 einsetzt. Denn mit dem Einbetten in die

Kremlmauer wird Gagarin posthum das letzte Stück Unschuld (und Ortslosigkeit) genommen.

Diese ‚kosmopolitische‘ Medialisierung geschieht aber im ‚unschuldigen‘ (Smirnov) Nicht-Diskursiven, während die offizielle Diskursivität ihren ‚antikosmopolitischen‘ Standpunkt niemals aufgibt. So werden die sowjetischen 60er Jahre unter anderem im Rahmen einer Krise sichtbar, die auf dem Konflikt zwischen (unbewussten) nicht-diskursiven Prozessen und (bewussten) diskursiven Festlegungen fußt.

In den sowjetischen Wörterbüchern bleibt aber das Lemma ‚kosmopolit‘ immer in beunruhigender Nähe, oft in unmittelbarer Nachbarschaft, zu den Zaubervokabeln ‚kosmonavtika‘ und ‚kosmos‘.⁴⁷

Ob nun die von Smirnov beschriebene Sorokinsche Unschuld des reinen Mediums in den 90er Jahren nahe legt, auch in diesem Bereich eine Analogie zu sehen, soll künftigen Forschungen vorbehalten bleiben. Ich hoffe hier gezeigt haben, dass es für eine solche Hypothese etliche Anhaltspunkte gibt.

Das Gagarin-Lächeln wird, wie es im Lied heißt, immer schon eingepägt worden sein, aber eben auch je nach Epoche und Episteme – auch im Kreml unweit des Gagarinrabs zum 45. Jahrestag der legendären 108 Minuten – unterschiedlichen Kontrollmaßnahmen unterzogen und in unterschiedliche diskursive Rahmungen eingepasst werden.

Gagarin kann und soll Anlass für geschichtlich orientierte Medienanalyse werden. Die Rekonstruktion der Gagarin-Archive ist ein wesentlicher Beitrag zu einer medialen Historiographie, welche die spezifische Konfiguration der sowjetischen 60er Jahre vor und nach dem Sturz Chruščëvs und die Spuren dieser Konfiguration bis in die 80er Jahre hinein, aber auch darüber hinaus, als besonders erhellendes kulturgeschichtliches Exemplum erscheinen lässt.

Levinas unterstreicht das Hauptmerkmal desjenigen Gagarin, den er dem philosophischen Archiv übergeben will: „Pour une heure, un homme a existé en dehors de tout horizon“. Eine mediale Historiographie verfolgt die Horizonte, in die Gagarin eingerahmt, eingebettet und hineingezwängt wurde, um die Anfänge der Kosmonautengeschichte zu einer Mediengeschichte, den Gagarin-Leib zu einem Medienkörper besonderer Ausprägung zu machen bzw. ihn als solchen erst entstehen zu lassen.

Levinas hat ein philosophisches Gagarin-Archiv anlegen wollen, welches die ideologiegestaltend-sowjetische Archivbildung destabilisiert hätte, wenn es eine grenzüberschreitende Wirkung hätte entfalten können. Die Botschaft wurde von

⁴⁷ So z.B. in der 8. Auflage des Russisch-Deutschen Wörterbuchs (hg. von Leping E.I., Strachova N.P., Eckert R. Moskau 1978, 298, wo „kosmopolit“ ambivalent als „Kosmopolit“ und als „Weltbürger“ übersetzt wird. Vgl. in diesem Zusammenhang eine Broschüre zur politischen Agitation gegen den „kosmopolitizm“, die noch in den 70er Jahren erschien: Kosmopolitizm i ego osobennosti na sovremennom etape. Metodologičeskie rekomendacii v pomošč' lektoram, Irkutsk 1974.

der sowjetischen Offizialität aber ungelesen und unbeantwortet zurückgeschickt, und zwar spätestens in jedem Umschlag, der mit den 1981er Gedenk-Briefmarken beklebt wurde. Zu diesem Zeitpunkt hat Levinas Gagarin wohl nicht mehr gebraucht, um seine Vision der ortlosen Nachbarschaft und der jüdischen Ethik zu entwickeln.

holt.meyer@uni-erfurt.de

Aage A. Hansen-Löve

ZWISCHEN KÖRPER- UND PERSONENKULT. FEDOROV, MALEVIČ, PLATONOV

1. Malevičs postnatürlicher Kosmos und Fedorovs Auferweckung der Körper¹

Ganz im gnostisch-häretischen Gegen-Sinne ist Malevičs Kosmologie sowohl eine Kosmo-A-Logik als auch eine Art Akosmismus,² basierend auf der apophatischen Gleichsetzung von All(em) und Nichts – und die große Negation und Destruktion der Kosmo-Logik auf der Grundlage einer (neo-)platonischen Ästhetik der Harmonikalen Ordnung. Schmuck, Schönheit, Wohlgeordnetheit – all das vermutet Malevič hinter gängigen Kosmologien, die ja zur Jahrhundertwende in Russland so sehr Konjunktur hatten, dass sie als Kosmologik und Theurgie der Apokalyptik geradezu Konkurrenz machten.³ Da Malevič aber keine Apokalyptiken predigte, sondern eine suprematistische Eschatologie entwarf, konnte und wollte sein Kosmos kein Ordnungsprinzip kennen, sondern für Alles und/oder Nichts stehen. Malevičs Welt-Raum, das All, ist total unstrukturiert, ungegenständlich, koordinaten- und orientierungslos, ohne Zentrum und ohne Perspektive: der im Mittelpunkt stehende Mensch hat hier keinen Ort (er ist eher schon atopisch als utopisch), keine Position; er *ist* vielmehr als „pars“ zugleich schon das „totum“.

¹ Vgl. zu Malevičs „Naturrevolutionen“ A. H.-L. 2004a, 380-452; ders. 2004b.

² Akosmismus lautete der Vorwurf in der spätantiken Philosophie an die Adresse von Konzeptionen, die Ordnung und harmonikale Schönheit des Kosmos in Frage stellten (wie etwa aus der Sicht des Neoplatonismus – die Gnosis, die für die Moderne insgesamt und speziell für den Suprematismus grundlegend war). Bei Malevič wird der Akosmismus gesteigert zu einer radikalen Verneinung der Existenz der Welt – jedenfalls als eines Produkts aus „Wille und Vorstellung“ (vgl. A. H.-L. 2007).

³ Aus einer diffus ganzheitlichen Sicht des „Silbernen Zeitalters“ der russischen Kultur um die Jahrhundertwende (1890-1930) wird in der letzten Zeit auch in Russland Malevič in ein solches harmonikales Ganzheits-Denken integriert. Die äußerste Skepsis Malevičs gegenüber einer solchen Vereinnahmung wird aus seinen philosophischen Texten ebenso deutlich – wie in dieser Darstellung. So zuletzt in der umfangreichen Studie von Irina A. Azzijan 2001, 111-129.

Der Welt-Raum ist der Unort des Weißen, das hinter dem Blau des Firmaments (und dem Grün der Fleisch-Erd-Natur)⁴ unsichtbar/unsagbar und absolut unirdisch wirkt. Wieder greift Malevič zum Fenster-Bild (s.o.), um die Absolutheit des Jenseits im Bild-Fenster sichtbar zu machen:

Разбирая холст, мы прежде всего видим в нем окно, через которое обнаруживаем жизнь. Супрематический холст изображает белое пространство, но не синее. Причина ясна – синее не дает реального представления бесконечного. Лучи зрения ударяются как бы в купол и проникнуть не могут в бесконечное. Супрематическое бесконечное белое дает лучи зрения идти, не встречая себе предела. (К.М., *Супрематизм. 34 рисунка*, SS I, 185-207, hier: 186-187)⁵

Die Leinwand-Analyse läßt uns in ihr vor allem ein Fenster erblicken, durch das wir das Leben konstatieren. Die suprematistische Leinwand stellt den weißen Raum dar, den blauen jedoch nicht. Der Grund ist klar – der blaue gibt keine reale Vorstellung des Unendlichen. Die Sichtstrahlen prallen quasi in eine Kuppel und können nicht ins Unendliche vordringen. Das suprematistische unendliche Weiß läßt den Sichtstrahl laufen, ohne daß er auf eine Barriere stößt. (dt. Übers. in: H.-P. Riese, *Kasimir Malewitsch*, Reinbek 1999, 86)

Anders als im Symbolismus (oder anderen literarischen „Kosmismen“) hat der Suprematismus als Kunst nicht die Aufgabe, eine „kosmische Wirklichkeit“ darzustellen, sondern eine solche selbst zu sein.⁶ In diesem Sinne verbindet Malevič Chlebnikovs archaischen Erd-Körper = Körper-Erde-Mythos⁷ (die Erde als Fortsetzung des menschlichen Körpers und vice versa) mit seinem Anthropozentrismus im Geiste Feuerbachs, wenn er etwa schreibt:

Природа есть живая картина, и можно ею любоваться. Мы живое сердце природы. Мы самая ценная конструкция этой гигантской живой картины. Мы ее живой мозг, который увеличивает ее жизнь. Повторить ее есть воровство.. (К.М., *Ot kubizma i futurizma k suprematizmu*, SS I, 35-55, hier: 40)

Die Natur ist ein lebendes Bild, und man kann sich an ihm erfreuen. Wir sind das lebendige Herz der Natur. Wir sind die wertvollste Konstruktion dieses gigantischen lebendigen Bildes. Wir sind das lebendige Hirn, das

⁴ Auch in der Mythopoetik Andrej Belyjs steht die Natursphäre als „grüne Welt“ dem Kosmos mit seiner metaphysischen Farbsymbolik (Azur, Violett u.a.) radikal entgegen (vgl. dazu Monika Mayr 2001, 352ff. und A. H.-L. 1998, 614 zur Naturfarbe „Grün“).

⁵ Zitiert nach: К.М., *Sobranie sočinenij v pjati tomach*, Moskau 1995-2004.

⁶ V. Krieger 1998, 134-135.

⁷ Vgl. dazu den Erd-Mythos der futuristischen Neoprimitivisten – v.a. Chlebnikovs (A. H.-L. 1986, 129ff.).

sein Leben vergrößert. Sie zu wiederholen ist ein Diebstahl.. (K.M., *Vom Kubismus zum Futurismus*, 10)⁸

Die All-Natur des „prirodoestestvo“ (= wörtlich: „Natur-Wesen“, „Natur-Natur“) – ein für Malevič typischer Tautologie-Überbegriff – tritt im Suprematismus, d.h. in der weißen Zone der Evidenz und postkulturellen Eschatologie, an die Stelle der „Buchwelt“, deren bloße Fiktionalität und Symbolik durch direkte Erfahrung und Handlung ersetzt wird. Damit aber wird der Neue Mensch als Natur-Wesen mit dem „All-Schaffen“ („vsetvorčestvo“) eins (K.M., *Suprematismus. 34 Zeichnungen*, dt. in: L.A. Shadowa 1978, 286).⁹

In dieser Neuen Welt gibt es keine Differenz mehr – und damit auch keinen Aufschub – zwischen Kultur und Natur, Semiosphäre und Biosphäre, Zeichen (piktoral oder verbal) und Ding, Ersatz und Evidenz; damit erübrigt sich auch in einer solchen Neuen Ökonomie (des totalen Nullsummenspiels) der Mehrwert der Arbeit oder Leistung, die sich nach Marx und giftig im Kommunismus der Natur durch Kultur-Technik entledigen wollte.¹⁰

Die späten Nachwehen jenes prometheischen Impulses, den die russische Kultur der Jahrhundertwende geradezu messianisch propagierte, rückte ganz im Geiste der Anthropologie Feuerbachs den Menschen, v.a. den Erfinder-Revolutionär, an die Stelle des gnostisch abgewerteten Welterschöpfers: Der Mensch selbst als Wissenschaftler, Denker, Techniker, Revolutionär (und eben auch Künstler) sollte an die Stelle des biblischen Welterschöpfers treten und selbst die Rolle des Demiurgen, eines mundanen Gottes übernehmen. Fedorov hegte keinerlei Zweifel an der totalen Organisierbarkeit des Kosmos in all seinen Dimensionen – und darin war ihm Malevič durchaus geistesverwandt.

Eben die Ausweitung der Kunst auf eine demiurgische Umschöpfung des Mikro- und Makrokosmos charakterisiert auch den Biokosmismus der 10er und 20er Jahre und seine avantgardekünstlerische bzw. suprematistische Radikalisierung bei Malevič.¹¹ Während Fedorov aber einen Menschen phantasiert, der sich selbst ähnlich sein würde, postuliert Malevič einen Neuen Menschen so, wie er bisher noch nie existiert hatte.¹² Dies gilt v.a. für die „Umorganisation der Verdauungs- und Sexualorgane“ – ein Konnex von Sex und Essen (und Kreativität), der auch in Chlebnikovs Poetik des Kannibalismus eine zentrale

⁸ Vgl. auch L.A. Shadowa 1978, 55.

⁹ *Suprematism. 34 risunka*, Vitebsk 1920 = SS I, 188.

¹⁰ Vgl. zur Rolle der Arbeit in der Literatur der 20er/30er Jahre, zuletzt: N. Grigor'eva 2005; Malevičs Fundamentalkritik der Arbeit findet sich in seinem Traktat zu „Faulheit als eigentliche Wahrheit der Menschheit“ („Len' kak dejstvitel'naja istina čelovečestva“, 1921, dt. Übers.: K. M. 2004a, 107-119).

¹¹ S. dazu: K. M., „Chudožnik“, 1915 (K. M. 2000b, 108-110) und Irene Masing-Delic 1996, 26. Ziel der Transfiguration des Körpers ist für Fedorov wie für Malevič seine „Vervollkommnung“ und damit seine Unsterblichkeit (ebd., 19). S. auch: A. H.-L. 2004a, 393ff. Zur Sexualrevolution im russischen Fin de Siècle vgl. zuletzt: Olga Matich 2005.

¹² I. Masing-Delic 1996, 27.

Rolle spielt – ausgehend von der auch von Feuerbach beglaubigten oralen Weltauffassung, wonach der Mensch „ist was er ißt“.¹³

In seiner Schrift *Kor re rež* (1915)¹⁴ spricht Malevič von der Gefahr der Hände und der Zähne für die Entwicklung des Menschen, dessen Evolution auf Kannibalismus basiert, d.h. aus einer ununterbrochenen Serie von Fressen und Gefressenwerden: „Doch eines Tages wird der Mensch das Böse töten. Einmal wird es keinen Bauch und keine Zähne mehr geben.“ (ebd.) Gerade die Forderung nach dem „Abschneiden der Hände“, wenn sie den Menschen in Versuchung führen, erinnert an Jesu Christi gleichlautende Forderung – und an deren Wort-Wörtlichnehmen bei den Gnostikern und Sektanten (man denke an Origenes Selbstkastration – oder an die Körperzerstückelungen bzw. Kastrationskulte der Chlysten bzw. Skopzen in Russland).¹⁵

Die in der Nachfolge Fedorovs auftretenden Strömungen des „Immortalismus“ in den russischen Utopien der 10er und 20er Jahre verband allesamt ein ungebrochener technischer Optimismus, um nicht zu sagen Größenwahn, der sich in der Retrospektive entweder unfreiwillig komisch ausnimmt – oder ins rein ästhetische Projekt eines utopischen Konzeptualismus verflüchtigt. Auffällig ist jedenfalls der feste Glaube an die Fähigkeit und Verpflichtung einer Neuen Menschheit, in den Gang der Welt und Natur schöpferisch einzugreifen. Dieser Akt verstand sich entweder als ein Kunst-Werk, das dem Natur-Werk entgegengesetzt wurde und damit die Fesseln der Mimetik und des Innenausdrucks abgeworfen hatte – oder als eine Kunst, die insgesamt postkulturell und post(kunst)historisch geworden war.

In einem solchen innerweltlichen Paradies bzw. in der utopisch antizipierten Kommune gibt es die ‚Kunst‘ in Kleinbuchstaben nicht mehr (und damit auch nicht die Differenz von Künstler und Publikum, Produzent und Konsument, Herr und Knecht), während die Große KUNST aus den Kategorien des Ästhetisch-Artifiziellen einerseits und dem Technisch-Utilitären herausgetreten ist. Dieser Gegensatz von ‚Kunst‘ als historisch-kulturell relatives Ausdruckssystem (im Rahmen der generellen „uslovnost“) und einer KUNST als Lebens- und Gott-Schöpfertum der befreiten Neuen Menschheit bzw. eines kollektiven Übermenschentums – diese Polarität bleibt als unauflöslicher Gegensatz in der gesamten Moderne und ihren Avantgarden erhalten. Das gleiche gilt für die offene Frage, ob der Künstler-Demiurg als individueller Übermensch auftritt, um stellvertretend die anderen Menschen – wie Christus die Gläubigen, wie der Meister die Schüler – zu „erlösen“ oder ob der Künstler-Demiurg als „homo faber“ ein kollektiver Funktionsträger ist.

¹³ Ausführlich zum Mythos des Welt-Essens im russischen Neoprimitivismus Chlebnikovs s. A. H.-L. 1987, 88ff.

¹⁴ K.M. 2000a, 72-73.

¹⁵ Engelstein 1999; vgl. auch A. H.-L. 1996.

Malevič interessierte sich dabei nicht nur und nicht so sehr für eine „soziale Erlösung“ der Menschheit, wie sie die „russische Idee“ seit der Mitte des 19. Jahrhunderts vorgab, nach der überhaupt Wissenschaft nur als Mittel zur Erlösung bzw. Lösung konkreter Gesellschaftsprobleme akzeptiert wurde – bis hin zum Bolschewismus, dem nur die „dem Handeln dienende Erkenntnis“ legitim erschien.¹⁶ Aus dieser Sicht reduziert sich Philosophie auf ein angewandtes Denken und vor allem ein tatkräftiges: „Nur handelnd, in der Tat verwirklichend kann man begreifen“.¹⁷

Zwar folgte Malevič dem Grundimpuls dieser „Idee“ eines handlungsorientierten Erkenntnisstrebens, einer Philosophie der Tat,¹⁸ und doch kollidierte diese Handlungsperspektive permanent mit seinem Bestehen auf Erkenntnis und Bewusstsein – im Gegensatz zur praktisch-utilitären Problemlösung. Immer wieder betonte auch Malevič, dass es ihm nicht um das Praktisch-Nützliche, nicht um Glück und Gerechtigkeit, sondern um ein Neues Bewusstsein nicht nur jenseits von gut und böse, sondern auch jenseits der Gegenstandswelt in ihrer alten Gestalt ginge.

Fedorovs Philosophie des „Lebenbauens“ („žiznestroenie“) wirkte in der Kunst-Avantgarde der 10er Jahre ebenso wie in den biokosmistischen Strömungen in dieser und parallel dazu (M. Hagemester 1989, 267ff.): In beiden Strömungen verlagert sich die Aufgabe der Neuen Menschheit von der bloßen Darstellung und Naturnachahmung hin zur „Umgestaltung der Welt“¹⁹ – und damit zu einer Total-Kreativität, in der das Künstlerische und Demiurgisch-Technische als Gegensatz antizipatorisch überwunden sein sollte. Freilich sollten sich die Geister scheiden zwischen der Macht des Machens bzw. der Gewalttätigkeit solcher Umbauten kosmischen Ausmaßes einerseits und der Ohnmacht utopischer und damit ästhetischer Antizipation als „différance“, die das Künstlerische und Kulturelle in ihrer „Bedingtheit“ („uslovnost“) überhaupt erst ermöglicht. Jedenfalls kann die Wirkung Fedorovs auf das utopische Potential und den Totalitätsanspruch der Avantgarde und Malevičs nicht hoch genug eingeschätzt werden.²⁰

¹⁶ Sarkisyanz 1955, 20f.

¹⁷ Fedorov 1906, 71. Vgl. ausführlich zu Fedorov: M. Hagemester 1989; Fedorov, *Filosofija obščego dela*, Bd. I, M. 1906; Bd. II, M. 1913 und zuletzt: M. Hagemester, B. Groys (Hg.) 2005, 68ff.

¹⁸ S. auch Sorels Glaube an die „direkte Aktion“ – James H. Billington 1970, 491; James Joll 1966, 61ff. (Bakunin), 66ff. (Sorel), 84ff. Zu Anarchismus und Revolution vgl. zuletzt I.P. Smirnov 2004, 194ff.

¹⁹ S. dazu Groys 1988, 19-38. Ausführlich zur Totalisierung des Menschen (v.a. im Stalinismus) vgl. I.P. Smirnov 1999, 48ff.

²⁰ „Fedorov's nonhierarchical and »total« approach to art and life, which neglects nothing in order to synthesize all, »should« have appealed to the avant-garde.“ (Masing-Delic 1996, 26; vgl. auch M. Hagemester 1989, 276ff.; ebd., 284ff. Zu Fedorov und Malevič; G. M. Young 1997, A. Šatskich 2001, 134).

Der entfeminisierte Körper: Platonovs „Antisex“²¹

Eine unübersehbare Misogynie,²² ja die bewusste und gezielte Abwertung des Weiblichen und Geschlechtlichen als ästhetisch-poetisches Prinzip hatte ja die gesamte Avantgarde (besonders den Futurismus) geprägt, während im Symbolismus das als Muse und in Sonne gekleidete apokalyptische Himmelsweib alles dominierte und be- und verzauberte. Die antisymbolistische Wende der Avantgarde in Russland hatte eben auch eine antifeminine, antierotische Komponente, die sich ja auch in der Ablehnung des Wohlklangs, des Vokalischen und der Eutrophie insgesamt äußerte. Als maskulin galten die Konsonanten, das Derbe und Hässliche des „*dyr byl ščyl*“ – oder der sportliche bzw. fetischistische Auto- oder Flugzeugnarr bei den (italienischen) Futuristen.²³

Dies gilt im übrigen auch für Fedorovs fast völlige Ausklammerung des Weiblichen, ja des Sexuell-Erotischen überhaupt, das in seinem Vätererweckungsprojekt eine nicht unerhebliche Rolle spielte. Ein gewisser Einfluss aus der Sphäre der Sekten und ihrer apokalyptischen Kastrationswut bzw. der generellen Forderung, alles Generische und Familiäre radikal hinter sich zu lassen – eben dieser sektantische Impuls findet sich ja auch bei Malevič und dann im Revolutions-Antimythos bei Andrej Platonov wieder.²⁴

Damit wurde eine „mutterlose“ und letztlich auch afeminine Konzeption postuliert, die sich letztlich gegen die sophiologische Dominante der russischen (Religions-)Philosophie der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts und der Moderne wendete und damit gegen das hier allgegenwärtige „Weibliche Prinzip“ samt den damit verbundenen mystisch-hermetischen Ganzheitsphantasien, die allesamt von einer harmonikalen Versöhnung der Polaritäten durch die kosmische „*coniunctio Solis et Lunae*“ ausgingen. Damit sollte auch – wie dies am deutlichsten das Romanwerk Andrej Belyjs (zumal sein *Peterburg*-Roman und *Kotik Letaev*) belegt – die fatale Wirksamkeit des „ödipalen Prinzips“ überwunden werden. Bei Fedorov – und in seiner Nachfolge besonders auch bei Malevič – kann man da eher schon von einer „Umgehungstaktik“ sprechen, ja von einer totalen „Eklipse“, die in der Flut des Schrifttums zur „Hermetisierung“ und Mystifizierung Malevičs auf erstaunliche Weise übersehen wurde. Freilich – Malevič war noch radikaler als Fedorov und seine Nachfolger von Chlebnikov bis Zamjatin oder Andrej Platonov: Bei ihm taucht auch das paternale Prinzip so gut wie nie auf, wenn man davon absieht, dass er sich selbst – bzw. das „Schwarze Quadrat“ und seinen Suprematismus – in diesen „blinden Fleck“ stellt.

²¹ Vgl. dazu Übersetzung und Kommentar in: A. H.-L. 2005, 494-513.

²² Hagemeyer 1989, 41.

²³ Zu Fedorovs Asexualismus vgl. G. M. Young 1997, 178.

²⁴ Zu Platonov und Malevič vgl. A. Wachtel 2000.

Platonovs Montagetext bzw. Textmontage „Der Antisex“²⁵ zählt zu den kuriosesten Werken einer an Mystifikationen nicht armen Literaturepoche. Mit seiner Kombination aus Science-Fiction-Momenten und Satire, Gebrauchstext und Fiktion, Werbung und Agitation, Zeitungs- und Literaturwelt²⁶ reflektiert es eben jene hybride Situation des „Intervalls“, die der russische Formalist Jurij Tynjanov in seinem gleichnamigen literaturkritischen Essay „Promežutok“ für jene Periode Mitte der 20er Jahre reklamierte.²⁷

Die Regulierung der Sexualität war in der frühen Sowjetunion ein zentrales Thema, das zugleich auch bei Platonov eine sehr spezifische Ausprägung erfuhr. Denn sehr früh zeigte sich bei ihm eine heftige Tendenz, die Sexualität und das Weibliche insgesamt zu negieren bzw. abzuwerten. Eine der Wurzeln für diese Gynäikophobie liegt zweifellos im russischen „Biokosmismus“ und den Ideen Nikolaj Fedorovs, der in seiner *Philosophie der Gemeinsache (Filosofija obščego dela* Bd. I, Moskau 1906; Bd. II, 1913) den Sieg über die Natur und damit auch über den physischen Tod ins Zentrum einer Gesellschaft der Zukunft rückte. Immerhin strahlte diese radikale Lehre auf alle Linksutopien und auch auf die Versuche der „Gottbauer“ (Gorkij, Lunačarskij u.a.) aus, den Bolschewismus zu einer religiösen Heilslehre auszubauen.²⁸ Auch für Platonov ist „Kommunismus [...] nicht nur Kampf gegen das Kapital, sondern auch gegen die Natur, und die Elektrifizierung ist unsere beste Waffe in diesem Kampf“ (Platonov, *Elektrifikacija*, Voronež 1921, 12).

Der Schlüssel zum endgültigen Sieg über die Natur lag in der Löschung aller Geschlechtlichkeit, womit dann automatisch auch der Tod besiegt wäre.²⁹ Eben dies ist die Aufgabe der Neuen Menschen, wie es Platonov in seinem programmatischen Artikel „Die Kultur des Proletariats“ (1922) postuliert und im weiteren auf immer neue Weise in seinen Prosawerken forterzählt: „Das Bewußtsein wird das Geschlecht besiegen und vernichten und es wird zum Zentrum des Menschen und der Menschheit.“ (Platonov, „Kul'tura proletariata“, in: M. Hagemeyer 1989, 355).

Ähnlich radikal hatten die russischen Sekten der Chlysten und Skopzen, deren Urkommunismus für einen Teil der Bolschewiki ein hohes (kul-)revolutionäres Potenzial versprach, gerade in der Überwindung der Fort-

²⁵ Platonovs „Antisex“-Artikel wurde noch in Voronež Ende 1925 in einer ersten Redaktion geschrieben; einige Zusätze kamen dann 1926 in Moskau dazu. Der Text war bestimmt für Platonovs Erzählband *Epifanskije šljuzy (Die Epiphaner Schleusen*, Moskau 1927), wurde aber nach einigem Hin und Her abgelehnt. Erstmals russisch erschien der Text Jahrzehnte später im Westen in der Zeitschrift *Russian Literature* IX-III, Amsterdam, 1981, 231ff. und später dann in Moskau (in *Novyj mir*, 9, 1989). Eine reich kommentierte russische Ausgabe folgte 1999 im Sammelband: M.N. Zolotonosov 1999, 517-527.

²⁶ T. Langerak 1995, 95f.

²⁷ Vgl. dazu auch Dragan Kujundžić 1997; hier zu Tynjanovs Begriff des „Intervalls“, 73ff.

²⁸ Vgl. M. Hagemeyer 1989, 354-355; A. H.-L. 2004a, 380ff.; vgl. auch M. Geller 1982. Zum Gottbauertum vgl. R. Sesterhenn 1982.

²⁹ E. Naiman 1988.

pflanzung und damit der Weitergabe von Besitz, Genen und gesellschaftlichen Positionen den Schlüssel zum „Tausendjährigen Reich des Geistes“ und der totalen anarchischen Freiheit gesehen.³⁰

Platonovs erzählte Welt war von Anfang an eine zutiefst häretisch-sektantische, in der technische Science-Fiction-Utopien mit archaischen Weltvorstellungen eine explosive Mischung eingingen. Immer wieder aber geht es um die Überwindung des Todes und der Schwerkraft des Daseins durch den Sieg über die Sexualität – wie schon in der Erzählung „Potomki solnca“ (1922) oder der Weltraumutopie „Lunnaja bomba“, in der gleichfalls der Held dem Sexus entsagt und – ganz im Sinne des gnostisch-häretischen Übermenschentums – zu den „Wissenden“ gehört.³¹ Während im „Antisexus“ der Sieg über die Sexualität ins Komische gewendet erscheint, landet hier der Ausflug in den utopischen Weltraum eines Übermorgen im Vorgestern der alten Raumwelt, die sich solchermaßen als unüberwindlich erweist. Die Hybris der Kultur- wie Naturrevolutionen kommt vor dem Fall – sei es, dass die technischen Projekte in die Katastrophe führen oder die Experimente am Menschen kläglich scheitern. Fast gleichzeitig mit dem „Antisexus“ Platonovs entstand denn auch Michail Bulgakovs Satire auf den „Pawlowschen Hund“ – *Sobač'je serdce* (1925).

Platonovs eigene Körperutopien seiner Frühphase, die jedenfalls unter der erwähnten Dominante der Entsexualisierung standen, finden also im „Antisexus“ eine seltsam ambivalente Ab- und Umwertung. Der Sieg über die Sexualität wird jedenfalls ebenso kritisiert wie affirmiert; denn es geht um die kapitalistische wie bolschewistische Machtergreifung, die ihre ersehnte wie gefürchtete Vollendung im Sieg über Eros wie Thanatos finden sollte. Insofern ironisiert Platonov in seiner Montage-Satire die eigenen Antisexus-Ideen ebenso wie die Technik-Utopien seiner jugendlichen Ingenieurs-Phase. Darüber hinaus aber wird auch der totalitäre Anspruch der technischen Mechanisierung in der frühen Sowjetunion auf eine Weise kritisiert, die durchaus an die Konstruktivismus-Kritik Malevičs gemahnt und insgesamt an seine auf den totalitären Ameisenstaat ausgedehnte Kritik am Führerkult erinnert.

Diskussionen um die Differenz zwischen Sexualität und Liebe waren in jenen Jahren allgegenwärtig – am markantesten ausgeprägt in der „Glas-Wasser-Theorie“, für die sich beide Aspekte des Geschlechtlichen auf die bloß physio-

³⁰ Vgl. M. Hagemester 1989, 355; A. H.-L. 1996, 230ff. Aleksandr Ėtkind hat in seiner umfassenden Studie zu den Chlysten – also der russischen Variante der Geißler-Sekten – eben diesen Zusammenhang zwischen der gewaltigen Unterströmung der Sekten-Subkultur in Russland mit den linksutopischen und bolschewistischen Bewegungen ausführlich dokumentiert (A. Ėtkind 1998); zur utopischen frauenlosen Kommune in Platonovs Roman *Čevengur* vgl. ebd., 493-496; in Platonovs Erzählung „Ivan Žorch“, *Epifanskije šljuzy*, Moskau 1927, wird auf die Sekte der Skopzen direkt Bezug genommen. Paradigma aller Sektenromane der Moderne ist Andrej Belyjs *Serebrjanyj golub'* (Die silberne Taube), Moskau 1909; deutsche Übers. Berlin 1922.

³¹ Langerak 1995, 104; 127ff.

logische Triebbefriedigung reduzieren.³² Während die Konstruktivisten und Produktionisten – wie etwa Sergej Tret’jakov – zum sexuellen Reduktionismus neigten, entwickelt Platonov eine seltsam ambivalente „Antisexus“- wie auch eine Anti-„Antisexus“-Haltung. Für Platonov besteht jedenfalls zwischen Sexus und Liebe eine unauflösbare Spannung, die nur in einer weitgehend entsexualisierten Ehe zur „Ruhe“ kommt – eine Konsequenz, die freilich gleichfalls im „Antisexus“ in Frage gestellt wird.

Ganz anders als der mystische Begriff der „Ruhe“, der für Malevič etwa mit einem durchaus theistischen Gottesbegriff zusammenfällt,³³ erscheint hier die „Ruhe“ als Prinzip der total(itär)en Beherrschung des kollektiven Gesellschaftsmenschen, dessen Triebleben wie Freiheitsstreben – ganz im Sinne von Dostoevskijs Großinquisitor – vollends neutralisiert werden sollte. Ähnliche Konsequenzen einer auch sexuellen Ruhigstellung finden wir schon in Evgenij Zamjatins *Wir*-Roman, der früher als alle anderen Antiutopien das totalitäre Potenzial der Linksutopien ebenso präjudizierte wie das zur Entstehungszeit des Romans um 1920 (eine russische Kurzfassung erschien 1927 in Prag) erst umrisshaft erkennbare Sowjetreich. Umgekehrt werden in Zamjatins Antiutopie unverkennbar auch Malevičs und Lisickijs Kuben und Quadrate parodiert.³⁴

Auch der Proletkult wird bei Zamjatin persifliert – nicht zuletzt durch den Romantitel *Wir*, der satirisch auf den Kollektivismus der Linksutopien ebenso wie die Begeisterung an Arbeitskollektiven abzielt. Das Anfang der 20er Jahre modische Konzept der Entropie und des Kältetodes von statisch gewordenen Kollektiven und Systemen spielt jedenfalls bei Malevič wie Zamjatin eine wesentliche Rolle (*Wir*, 383).³⁵

Der Effekt des „Antisexus“-Apparats besteht letztlich in der Ersetzung der zwischenmenschlichen, dualen Sexualität durch die perfekte Selbstbefriedigung, um deren Einschätzung seit dem 19. Jahrhundert erbitterte Kämpfe ausgefochten wurden, welche sich auch in die Sexualrevolution der 20er Jahre fortsetzten.³⁶

Während in der Frühzeit der Sowjetunion auch die individuelle Sexualität zum gesellschaftsrevolutionären Auftrag wurde, erfuhr sie bekanntlich in der Stalinära eine massive Rückführung in kleinbürgerliche bzw. nationale Frucht-

³² Langerak, ebd., 130ff.

³³ Ausführlich zur Gleichsetzung von Gott und Ruhe bei Malevič vgl. A. H.-L. 2004c.

³⁴ Vgl. Hans Günther 1985, 384; zur Geometrisierung der Gesellschaft und Architektur vgl. das Kapitel „Die quadratische Harmonie. Das X“, Jewgeni Samjatin, *Wir. Roman*, Gesammelte Werke, Bd. III, Leipzig und Weimar 1991, 7ff.; „Das Quadrat. Die Beherrscher der Welt“, ebd., 24ff.

³⁵ Vgl. dazu auch Zamjatins Schrift „Über Literatur, Revolution, Entropie und anderes“ (1923), Jewgeni Samjatin, *Aufsätze, Gesammelte Werke*, Bd. IV, Leipzig 1991, 24-34; dazu: J. H. Billington 1970, 509. Siehe weiters das Kapitel: „Die beiden, Entropie und Energie. Der undurchsichtige Teil des Körpers“ in Zamjatins *Wir*, 167ff. und R. Goldt 1995.

³⁶ Ausführlich dokumentiert sind diese Auseinandersetzungen um die Onanie bei Zolotonosov 1999b, 458-516.

barkeits- und Ehevorstellungen, die so gar nichts mehr gemein hatten mit den kulturrevolutionären Emanzipationsprojekten. Auch die Frage nach der Schädlichkeit von Onanie für den Organismus des Einzelnen wie dem der Gesellschaft hatte Mitte der 20er Jahre wieder Saison (M.N. Zolotonosov 1999b, 461ff.), zumal es um die entscheidende Frage ging, ob der Sieg über den Kapitalismus durch Entsexualisierung oder Erotisierung der Gesellschaft zu erringen wäre (ebd., 469), also durch den Verzicht auf körperschädigenden Orgasmus im revolutionären Proletariat – oder aber durch die Propagierung der Sexualität als Palliativ für die Massen, die solchermaßen – so offenbar das Kalkül in der beginnenden Stalinära – politisch ruhiggestellt würden. Eben diese böse Absicht wird in Platonovs „Antisexus“ den Kapitalisten bzw. Amerikanern unterstellt. Auch Zamjatin hatte bekanntlich in seinem Roman *Wir* die kollektive Regulierung und Automatisierung der Sexualität als Palliativ für die Allgemeinheit vorgeführt.

Es ist also nicht so ohne weiteres erkennbar, welche direkt satirischen Absichten Platonov in „Antisexus“ verfolgt, da beide Tendenzen – die der totalen Desexualisierung wie jene einer Ersetzung der dualen durch die „mono-mane“ Methode (der Onanie) – gleichermaßen parodiert wie propagiert erscheinen. Jedenfalls gehört Platonov onaniehistorisch zu den Verfechtern der Theorie, dass es einen geradezu physischen Konnex gebe zwischen „Hirn und Sperma bzw. Hoden“ (ebd., 480). Nicht weniger wichtig erscheint aber der ästhetische bzw. poetische Aspekt der „Autokommunikation“, die in der Autoerotik (der Masturbation) ihr Vorbild findet (ebd.). Für Platonov trug das Literarisch-Künstlerische am Schreiben immer schon die weiblichen Züge der Muse, die einmal als dunkler Trieb perhorresziert, einmal als Liebesgöttin gefeiert wurde (Langerak 1995, 87). Der Kunsttext als „Lustmaschine“, die zugleich gefeiert und gefürchtet wird, symbolisiert jedenfalls Platonovs damals kulminierenden Zwiespalt in der Einschätzung von Kunst und Literatur überhaupt.

3. Unterwegs zum Maschinen-Menschen

Der „Projektismus“ der frühsowjetischen Linksutopien arbeitete – so etwa in den mathematischen Spekulationen bei Chlebnikov oder V.N. Murav'ev³⁷ – mit der Idee, dass „das Wesen der Dinge in Zahlen besteht“ oder genauer: aus einer Kombination vorgegebener Elemente. Neben diesem Repro-Projekt rückt aber die Beherrschung der Vierten Dimension, also der raumenthobenen Über-Zeit, in den Mittelpunkt der Neuschöpfung der Natur.³⁸ Die von Wells inspirierte „Reise in der Zeit“ – mythopoetisiert im futuristischen „Welt-Vom-Ende“ („Mirskonca“), d.h. in der retrograden Rückerzählung von Sujets wie in der

³⁷ Vgl. dazu: Hagemeister 1993.

³⁸ Vgl. auch Hagemeister 1989, 318ff.

Inversion von Buchstaben und Silben zu „Palindromen“ – all dies findet auch seine Entsprechung in den Utopien der Zeit-Beherrschung, wie sie etwa Murav'ev wissenschaftlich zu begründen sucht. Auch hier geht es um die Entschlüsselung einer Kombinatorik, ist doch die Zeit nichts anderes als „die sich verändernde Beziehung zwischen den Dingen“. Denn jede Handlung, die Veränderung schafft, schafft auch Zeit (Hagemeister 1989, 326).

Entscheidend ist auch hier, dass es nicht nur um eine bloß metaphorische Anbietung der weiterhin abbildenden verbalen und piktoralen Kunstsprache an die wissenschaftlichen Diskurse der Moderne geht – wie im Futurismus –, sondern eben um die Homologie der Zugänge, d.h. um konzeptuelle und konstruktive wie strukturelle Interdisziplinaritäten und Intermedialität.

Im Zentrum stand die Überwindung des Logozenismus und Analogismus im Verhältnis der Geisteswissenschaften wie der Kulturmedien insgesamt zur eigentlichen Realität jenseits der Dreidimensionalität und ihrer Gegenständlichkeiten. Dies galt für die konzeptuelle Integration der nichteuklidischen Geometrie Lobačevskijs in die Kunstwelt Chlebnikovs oder Kandinskijs bzw. Malevičs ebenso wie für die Bedeutung des Empiriokritizismus und der Lehren Ernst Machs für eine Kunstlehre auf der Suche nach einer neugefassten empirischen Basis im Ding- und Körperempfinden.

Wenn man etwa von Spuren bzw. Elementen von Ernst Machs seinerzeit heiß diskutiertem Empiriokritizismus in der russischen Avantgarde und speziell bei Malevič sprechen will, dann am ehesten noch im Begriffsfeld der „Denkökonomie“,³⁹ das sich als „einfachste Beschreibung des Tatsächlichen“ versteht und mit Malevičs Ökonomievorstellungen durchaus kompatibel ist.⁴⁰

Nicht nur durch die russische Übersetzung von Ernst Mach (*Analiz oščuščenijs i otnošenije fizičeskogo k psichičeskomu*, SPb. 1904; M. 1907, 1908), und nicht nur durch seinen und Avenarius' phänomenalistischen Ansatz war der Empiriokritizismus in Russland berühmt – dafür sorgte auch Lenins scharfer Angriff in seinem *Materialismus und Empiriokritizismus* (Moskau 1909) gegen A.A. Bogdanov und andere russische Mach-Anhänger.⁴¹ Es ist jedenfalls nicht unwahrscheinlich, dass diese damals vielbeachtete ideologische Abkanzelung der modernen Wissenschafts-Philosophie durch Lenin ins Blickfeld Malevičs getreten ist.

Auch Machs Reduktionismus des Wirklichkeitsbildes auf die Sinnesdaten und ihre körperliche Evidenz – im Gegensatz zu einer Anthropomorphisierung der Natur durch ein projiziertes Menschenbild in dieselbe – konnte für das Postulat einer vom betrachtenden Ich unabhängigen Dinglichkeit der Realität sowie

³⁹ Machs methodologisches Hauptgebot ist die „Denkökonomie“ – verstanden und angewendet als einfachste Beschreibung des Tatsächlichen (G. Wolters 1991, XXI und 40).

⁴⁰ Zur Bedeutung des Empiriokritizismus für die russische Avantgarde und Malevič siehe: T.V. Gorjačeva 2000.

⁴¹ Kurz dazu Gereon Wolters 1991, XIX.

auch für Malevičs Suche nach dem „Ding an sich“ relevant sein.⁴² Diese Affinität zur Ersetzung des personalen Ich auch bei Malevič durch eine von menschlichen Projektionen befreite Dingwelt wird besonders in folgenden Postulaten Machs spürbar: „Aus den Empfindungen baut sich das Subjekt auf, welches dann allerdings wieder auf die Empfindungen reagiert“ (Mach, *Die Analyse der Empfindungen*, 21) – Oder: „Das Ich ist unrettbar. Teils diese Einsicht, teils die Furcht vor derselben führen zu den absonderlichsten pessimistischen und optimistischen, religiösen, asketischen und philosophischen Verkehrtheiten.“ (ibid., XXI und 20).

Die Kunst sollte so technisch wie wissenschaftlich werden – und umgekehrt: Mechané und Epistème sollten ästhetisiert und poetisiert werden. Eben diesem Ziel dienten alle Kunst-Technik-Utopien der Epoche, die sich dem „Lebenbauen“ („žiznestroenie“) verschrieben hatten.⁴³ Nicht nur neben Wissenschaft und Technik, sondern zusammen mit diesen sollte die Kunst ein „Projekt der künftigen verwandelten Welt“ entwerfen (das wäre ihre antizipatorisch-konzeptualistische Kompetenz) und/oder zugleich realisieren, produzieren, organisieren (das wäre das realutopische Konzept). Zwischen Wunsch und Realisierung, Projekt und Realität wurde unter der Perspektive einer utopischen Vorwegnahme generell nicht unterschieden – und doch liefen *beide* Aspekte des Utopischen Weltentwurfs – der ästhetisch-konzeptualistische und der utilitaristisch-technische – von Anfang an neben- und gegeneinander. Dies gilt in hohem Maße für die Technikbegeisterung, den Maschinenkult und Urbanismus sowie den Geschwindigkeitsrausch der futuristischen Avantgarde in Ost und West.

Für den kunstutopischen Diskurs des Suprematismus sind zweifellos auch die „science fiction“-Romane Ciolkovskijs, dem mythischen Ahnherrn der russischen bzw. sowjetischen Raketentechnik, ebenso prägend – wie die spätsymbolistischen Utopien Valerij Brjusovs oder Aleksej Tolstojs. Gerade die radikale Hybridität von Ciolkovskijs utopischen Romanen und Erzählungen – ähnliche gab es übrigens auch von anderen Linksutopisten, wie etwa von Bogdanov –, die damals noch neue Mischung aus wissenschaftlicher Terminologie und Romanhaftigkeit, hatte ihre unweigerliche Ausstrahlung auch auf das Schreiben des Kosmos im Suprematismus – man denke an die naiv-optimistischen Raumfahrt Darstellungen in Ciolkovskijs Roman *Außerhalb der Erde* (1918).⁴⁴

⁴² Zur Kritik des Anthropomorphismus in den Naturwissenschaften vgl. Ernst Mach 1991, 79ff.

⁴³ Hagemester 1989, 253.

⁴⁴ Ebd., 224ff., 256f. Zur Bedeutung Ciolkovskijs (1857-1935) und seiner kosmonautischen Forschungen, Raketen u.a. Weltraumkonzepte für die Avantgarde siehe die reizvolle Studie von Michael Holquist 1996; zu den kosmischen Abstraktionen und technischen Utopien bei Tsiolkovskij: Charlotte Douglas 1988, 191. Eine deutsche Übersetzung von Schriften Ciolkovskijs bieten B. Groys / M. Hagemester 2005, 322-391.

Zusammen mit Aleksandr Bogdanov war Ciolkovskij jedenfalls einer der Pioniere der russischen „science fiction“.45 Auch die symbolistischen Utopien, zumal bei Valerij Brjusov46 oder Bogdanovs Roman *Krasnaja zvezda*, waren für die futuristischen Weltraumphantasien durchaus prägend. Für die Avantgarde-Utopiker war es dabei nicht wesentlich, welchen technischen Beitrag Ciolkovskij tatsächlich zur Entwicklung des Raketenantriebs geleistet hatte oder was es mit Vladimir Ljušins Raumstationen auf sich hatte, die ihre Reflexe in den „Konter-Reliefs“ Tatlins fanden oder in den Modellbauten von Malevičs UNOVIS-Gruppe.47

Auch der Geochemiker und Naturphilosoph V.I. Vernadskij (1863-1945) gehört wie Ciolkovskij oder Pavel Florenskij zu den erst spät wiederentdeckten Ahnherren der Wissenschaftsrevolution des frühen 20. Jahrhunderts. Wie Fedorov beschäftigten ihn Fragen der elementaren Regenerierung des Menschen, der radikalen Umgestaltung der Natur zwischen Bio- und Noosphäre und der Schaffung einer „zweiten Natur“ durch den Menschen.48 Jedenfalls zählte Vernadskij neben Pavel Florenskij zu den imponierendsten Gelehrtegestalten Russlands und galt als Ahnherr jenes Biokosmismus, der im Rahmen der russischen und frühsowjetischen Linksutopien eine so eigenwillige Rolle spielen sollte.

Ebenso wie in der wissenschaftlich-technischen oder sozial-ökonomischen Sphäre gab es auch in der Kunst, v.a. in der Literatur und Malerei, eine naiv-unprofessionelle, phantastische Direktumsetzung biokosmistischer Themen, deren bloß metaphorische Serialisierung als ausreichend angesehen wurde, eine Kunstutopie zu entwerfen. Dies galt besonders für die Dichtergruppe „Kuznica“,49 die auf der programmatischen Ebene das ikonographische Programm des Biokosmismus flächendeckend übernahm und in die anarchistische Linksutopie

45 Zum Problem der „marriage of the two discourses“ – d.h. von exakter Wissenschaft bzw. Technik und Kunst bzw. Kultur in der russischen Avantgarde siehe auch Michael Holquist 1996, 101 (zur Montage orthodoxer Terminologien mit dem Jargon der Techniksprache bzw. „science fiction“ jener Zeit bei Fedorov vgl. 108).

46 Vgl. seine Tragödie „Zemlja. Tragedija iz buduščih vremen“ (1905), dt. Übers. München 1909 als „Erduntergang“. Schon im Symbolismus gab es neben der apokalyptischen Eschatologie Bloks und Belyjs eine utopistische, an „science fiction“ orientierte Linie, die vor allem Valerij Brjusov vertrat. Zu Brjusov und Fedorov vgl. Hagemeyer 1989, 205ff., und F. Ph. Ingold 1978, 181ff. Vgl. auch zuletzt Tom Jürgens 2002.

47 Holquist 1996, 103.

48 Hagemeyer 1989, 244ff.

49 Zu Biokosmismus und „Kuznica“-Dichtung s. Hagemeyer 1989, 244ff. Eine Gruppe anarchistischer Dichter forderte gar „Immortalismus und Interplanetarismus“, also die unverzügliche Befreiung aus der Herrschaft der Zeit und des Raumes. Nachdem die soziale Revolution verwirklicht worden sei, müsse nun die Abschaffung des Todes, die Besiedlung des Weltalls und die Auferweckung der Verstorbenen auf die Tagesordnung gesetzt werden. Worum es ging, war nichts weniger als eine „kosmische Konterrevolution“ (Brat'ja Gordiny, *Manifest pananarchistov*, M. 1918) – wie die Befreiung des Menschen von der Geschichte insgesamt (A. Andreev, *Neonigilizm*, M. 1922) – vgl. M. Hagemeyer 1989, 244.

des frühen Proletkult übersetzen wollte.⁵⁰ Alle standen sie unter dem Eindruck einer brutalen Militarisierung der Arbeit und der mit ihr verbundenen Rhetorik – man denke an die frühsowjetischen „Arbeitsarmeen“ und überhaupt an die Maschinisierung des Arbeiter-Körpers.⁵¹ Das von Gastev geleitete „Moskauer Zentrale Arbeitsinstitut“ (NOT) verband die Organisationstheorie Fedorovs und Bogdanovs mit F.W. Taylors Ergonomik – ein Arbeits- und Körperkult, der fortwirkte in Mejerchol'ds Thater der Biomechanik.⁵² Alle provokanten Megalomanien des Biokosmismus fanden sich in der Poetik der neuen „Kreatoren“ (so die Selbstbezeichnung) wieder – vom Immortalismus zum Interplanetarismus, von der totalen Beherrschung von Raum und Zeit zur Besiedlung des Weltalls⁵³).

Auch in Bezug auf Bogdanovs „Anthropotechnik“ zeigen sich auffällige Parallelen in Andrej Platonovs biokosmistischen Idealen – so in seinem Prosawerk *Starik i starucha. Poterjannaja proza* (München 1984, 43ff.) und Malevičs Kosmismus. Die parodistische, antiutopische Variante dieser Ideen finden wir ja sowohl in Charlie Chaplins *Modern Times* als auch in Zamjatins *Wir*-Roman oder in Bulgakovs Utopiasatiren wie etwa sein *Hundeherz* (1925), wo es ja auch um die medizinische Erschaffung des Neuen Menschen durch Organtransplantation ging.⁵⁴ Bogdanovs eigene utopische Romane – wie *Der rote Stern* (SPb. 1907/8) – erfuhren nach der Revolution mehrere Neuauflagen und erfreuten sich größter Beliebtheit.⁵⁵

Entscheidend und letztlich auch für das kosmistische Denken Malevičs prägend war Bogdanovs vielfach abgewandelte Prämisse, dass die Organisationsformen in der Natur und jene in der Technik – abstrahiert zu einer monistischen Universalwissenschaft – völlig identisch seien.⁵⁶ Auch für Bogdanov vereinigen sich im Begriff der Arbeit technisch-produktive und künstlerisch-kreative Potentiale zu einer universellen Poiesis im direkten Sinne.

⁵⁰ Am direktesten erfolgte dieser Transfer in A. Svjatogors „Biokosmistischer Poetik“ Anfang der 20er Jahre. Vgl.: *Literaturnye manifesty*, M. 1924, 220-224; A. Svjatogor 2000; vgl. auch A. Svjatogor, P. Ivanickij 1921.

⁵¹ Vgl. dazu auch Arbeitsorganisationsphantasien bei Lev Trockij, „Terrorizm i kommunizm“, („Voprosy organizacii truda“), *Werke*, Bd. 12, M. 1926, 152ff. (M. Hagmeister 1989, 248ff. zu Gastevs wissenschaftlicher Organisation der Arbeit; 252f. Bogdanov und Fedorov). Der Neue Mensch erschien unter dieser Perspektive als Arbeits-Maschine.

⁵² Es handelt sich dabei um die russische Variante des Taylorismus, der hier freilich auch in die Kunst der Avantgarde, insbes. in Mejerchol'ds „Biomechanik“ übersetzt wurde (Hans Günther 1985, 382).

⁵³ Hagmeister 1989, zu „Kuznica“, vgl. 244f., 306.

⁵⁴ Hagmeister 1989, 261ff.

⁵⁵ R.-D. Kluge 1985. (Interessant ist hier der Vergleich mit H.G. Wells *War of the Worlds*, 1898). Zu Bogdanovs Kunsttheorien vgl. Aleksandr Bogdanov, „Die Kunst“ (übersetzt in: F.Ph. Ingold 2000, 403-408). Es ist bemerkenswert, dass Bogdanovs *Filosofija živogo opyta* (1913) in ihrer antialektischen Methodik immer wieder auf Heraklit recurriert (Hilary L. Fink 1999, 105).

⁵⁶ Hagmeister 1989, 180.

4. Der kollektive Körper

Der Einzelne und das Kollektiv bilden in dieser Ganzheitsphantasie wie die Zelle und der Organismus eine untrennbare Einheit, wobei die organischen Gesetzmäßigkeiten und die der Organisationslehre nicht nur metaphorisch analog, sondern vor allem homolog, d.h. funktional kompatibel sein sollten: Die „Vereinzelung“ des bürgerlichen Individualismus bildet in natura eine Art „Vereinzelung“, die dem kollektiven „Wir“ der Neuen Menschheit entgegensteht: „In jedem von uns, den kleinen Zellen des großen Organismus, lebt das Ganze, und ein jeder lebt durch dieses Ganze“ (Bogdanov – nach: Hagemeister 1989, 181).⁵⁷

Wenn auch Malevič einige Elemente dieses zellulären Serialismus in seinen Suprematismus integrieren konnte, so war auch hier seine Ablehnung einer bloß thematisch-motivischen „Modernisierung“ der Poetik bzw. Kunst fundamental und erbarmungslos. Ebenso wie die russischen Avantgardisten und Formalisten (zumal Jakobson und Šklovskij) eine bloß thematische Aktualisierung unter Beibehaltung der alten Verfahren und Kunstformen strikt ablehnten, entlarvte auch Malevič innerhalb und außerhalb der linken Avantgarden Tendenzen einer bloß metaphorischen oder illustrativen Progressivität als reaktionäre, opportunistische und zutiefst schädliche Pseudoavantgardismen. Im Falle der „Dichter-Schmiede“ „Kuznica“-Dichtungen etwa eines A. Gastev und seiner „Maschinenparadiese“, aber auch anderer Tendenzen der Proletkul't-Bewegung, war die unfreiwillige Komik der utopischen Rhetorik so krass, dass sich programmatische Widerlegungen aufs Elementare beschränken konnten. Im Falle anderer Strömungen und Gruppierungen der Linken Avantgarde – etwa der Produktionskunst oder der angewandten Konstruktivismen – war dies wesentlich komplizierter.

Auch A.V. Lunačarskij – als einer der Hauptideologen des linksreligiösen frühbolschewistischen „Gottbauertums“ – verbindet die alte orthodox-slavophile Idee der typisch russischen „sobornost“ (d.i. der dem Russischen eingeborene Kollektivismus) mit der utopisch-technischen Idee der gesellschaftstechnischen Reorganisation von Bio- und Soziosphäre. Auch hier tritt die Zell-Metapher systematisch ins Werk. Das kleine Ich wird sich entgrenzen und wird aufgehen im „großen Wir“ – es vergrößert tausendfach die Oberfläche des Empfindens. Im gemeinsamen zielgerichteten Schaffen verwirklicht sich die Einheit der Menschheit, werden die Individuen gleichsam zu Zellen eines „unsterblichen Überorganismus“ – damit verliert der persönliche Tod seine Bedeutung (Lunačarskij – nach Hagemeister 1989, 176): „Sozialismus ist Zusammenarbeit

⁵⁷ Die „Zellen“-Metapher begegnet auch in A. Svjatogors „Biokosmismus“-Manifest – dort als Grundelement der im Kosmos entfalteten „Reihen“, die auch in der organisistischen Poetik der „Reihenschöpfer“ aus „Zellen“ generiert werden müssen. (A. Svjatogor 2000, 311).

in Zeit und Raum. Indem das Invidium sich um der Gattung willen verleugnet, findet es sich zehnmal so stark.“ (Lunačarskij, „Budušćee religii“, *Obrazovanie*, 16, 1907, 24, in: Hagemeister 1989, 175).⁵⁸

Nietzsches elitäres Konzept des Übermenschen wurde allgemein in Russland – so schon im Symbolismus durch Vjačeslav Ivanov – „demokratisiert“ und „kollektiviert“: vom „Übermenschen“ gelangte man solchermaßen problemlos zur „Übermenschheit“ bei Bogdanov und den anderen „Gottbauern“ und eschatologischen Bolschewiki.⁵⁹

Wenn Malevič davon schreibt, dass „die suprematistischen Formen, als Abstraktion, zur utilitären Vollkommenheit gelangen. Sie berühren nicht mehr die Erde – sind von ihr unabhängig“⁶⁰, dann bezieht er sich dabei auf eine höhere Utilitarität, die im Sinne Fedorovs die gesamte Welt erfassen und transformieren soll:⁶¹

Человек-форма носит в себе вечное начало существа, и через экономическое движение в бесконечном его пути форма его так же преобразуется, как все живущее в природе преобразовалось в нем. Человечество – носитель вечной жизни существа своего, оно не стоит, а вечно совершенствуется, а каждое совершенство – шаг движения. (К.М., *K voprosu izobrazitel'nogo iskusstva*, Smolensk 1921 = SS I, 208)

Die Mensch-Form trägt in sich das ewige Prinzip des Wesens, und durch die ökonomische Bewegung im Unendlichen seines Weges wird seine Form ebenso umgebildet wie alle anderen Naturdinge in ihm. Die Menschheit ist der Träger eines ewigen Lebens seines Wesens, sie steht nicht (still), sondern vervollkommnet sich ewig, und jede Vervollkommnung ist ein Schritt der Bewegung.

Parallel zum neoprimitivistischen Auf- und Erlösungsmythos, der den Menschen als Teil des Weltkörpers (und diesen als Teil von jenem) universalisiert, stellt Malevič übergangslos das mechanistische Konstrukt einer Neuen Ökonomie durch Welt-Revolution, wo das naturhafte, körperliche Prinzip des „Organismus“ durch das konstruktive der „Organisation“ dupliziert wird. Dieses Umschlagen von biologischem „Organismus“ in das „Organisatorische“ der Sozi-

⁵⁸ Das „Wir“ als das „größere Ich“ = als „Überorganismus“ bei Lunačarskij (Sesterhenn 1982, 125).

⁵⁹ Nietzsches Übermensch wird bei den Kosmisten zur „Übermenschheit“ kollektiviert: „Wir können uns nicht einmal auch nur vorstellen, wie mächtig der Mensch der Zukunft werden kann, wie groß seine Macht über die Natur sein wird. Er wird der Herr der Welt werden und sein Geschlecht im weiten Weltraum verbreiten, er wird das Planetensystem beherrschen. Die Menschen werden unsterblich sein.“ (Bogdanov, *O proletarskoj étike*, 52, in: Sesterhenn, ebd., 179).

⁶⁰ K.M., *Suprematizm. 34 risunka*, Vitebsk 1920 (= SS I, 187).

⁶¹ Hagemeister 1989, 173.

almechanik verfügt gerade in Russland unter dem gewaltigen Strom der europäischen Sozialutopien seit der Mitte des 19. Jahrhunderts über eine reiche Tradition. Letztlich wird die Polarität von Einheit und Zerstäubung durch jene von Zentralisierung und Dissoziation ersetzt. Typisch ist auch hier die Diskursmischung aus Organik und Mechanik, Bio- und Technosphäre, Ökologik und Ökonomik, Natur-Chaos und seine Wachstums-Alogik vs. Sozialutopik und Revolution:

Мировая энергия идет к экономии, и каждый ее шаг в бесконечное выражается в новой экономической культуре знаков, [...] Революция всегда стоит на распылении всех экономических выводов предыдущего. Искусство идет неразрывно, ибо в нем живет та же энергия, с той же единой бесконечной целью. (K.M., *O novykh sistemach v iskusstve*, SS I, 182)

Die Welt-Energie gelangt zur Ökonomie und ein jeder ihrer Schritte in das Unendliche äußert sich in einer neuen ökonomischen Kultur der Zeichen [...] Die Revolution besteht immer in einer Zerstäubung aller ökonomischen Schlüsse (Konsequenzen) der vorhergehenden Zeit. Die Kunst geht unentwegt voran, denn in ihr lebt dieselbe Energie, mit demselben einen Ziel.

5. Körper-Ökonomien und Fresskritik

Wenn Malevič also vom „ökonomischen Prinzip“ spricht, so meint er damit zugleich die technische Perfektibilität des Natur- und Menschenkörpers – und die Vervollkommnung der Menschheit insgesamt auf ihrem Weg zum absoluten Null-Punkt der Ungegenständlichkeit. Die Große ÖKONOMIE (des Suprematismus) schlägt die klein(lich)e „Ökonomie“ einer Wirtschaftlichkeitskunst, die Malevič als „Futtertrog-Kunst“ zutiefst verachtete.

Die Rufe nach Vervollkommnung im Sinne des Suprematismus wurden wie die religiösen Propheten erstickt (K.M., *K voprosu izobrazitel'nogo iskusstva*, SS I, 208f.) oder durch die kleine Ökonomie des „Fress-Gemüsegartens“ („charčevoj ogorod“, 210) okkupiert. Diese „kleine Natur“ trägt eben jene Merkmale einer Schmuck-Kultur an sich, die sich dem häuslichen Alltag als Kultur-Idyll anlagert: Ihr entspricht die Fress-Ökonomie oder überhaupt der bei Malevič in jenen Jahren immer wieder aggressiv eingesetzte Begriff des „charčevoj“, der im Deutschen nur sehr vage als Kneipen- und Fress-Sphäre wiedergegeben wird. In der Übersetzung von Hans von Riese⁶² ist bei entsprechender Gelegenheit immer wieder von „Futtertrog“ die Rede – ein Ausdruck, der zwar Malevičs aggressive Abwertung des Materialismus und Nützlichkeitswahns der NEP-Periode wiedergibt, nicht aber die bei „charčevoj“ mitschwin-

⁶² Malevič 1962.

gende Sphäre des Spelunkenhaften. Außer Frage steht aber, was gemeint ist, was Malevič geißeln wollte: die Abwertung der radikalen, universellen, utopischen Natur- und Kulturrevolution der Avantgarde zu bloßen Nutzzwecken und materiellen Erfordernissen: „Die ökonomisch-politische Avantgarde hat die gesamte utilitäre Welt der Freß-Küche des Rechtes und der Freiheiten beseitigt, sie beseitigt auch die gesamte utilitäre Welt der Dinge.“ (ebd., 211) „Wenn wir aber die alte Form lassen – dann dienen wir der konterrevolutionären Vervollkommnung“ (ebd.), also einem Perfektionsprinzip der „Fress-Welt“, gegenüber der jene Pseudoavantgarde kapitulierte, die weiterhin an den „alten Formen“ festhält (ebd.).

Eben diese Regulier- und Kontrollwut des Realkommunismus widerstrebt aber zutiefst Malevičs Auffassung der Revolution als totale Emanzipation aus den Zwängen einer jeden Gesellschafts-Ökonomie, die letztlich doch immer in einer allumfassenden „Garküche“ („charčevaja kuchnja“, ebd., 211) und Spelunken-Ökonomie versandet („ëkonomičeskoe charčevoe delo“) (K.M., *O novych sistemach v iskusstve*, SS I, 172). Das immer wiederkehrende Motiv der „Zerstäubung“ und „Dissoziierung“⁶³ verbindet sich für Malevič mit der Kritik an einem ökonomie- und machtfixierten Staatsdenken, dessen destruktives Streben nach „Zell-Teilung“ zu immer neuen „Zellen-Staaten“ führt, deren materialistische Fressorientierung dem wahren einheitsschaffenden Kommunismus einer „verschmolzenen menschlichen Einheit“ permanent in die Quere kommt. Dieser Krieg gegen ebenjenes authentische Einheitsprinzip und sein Denken im Geiste eines intuitiven Universalismus beginnt schon im „Hirn“, im kosmischen „Schädel“, der durch die kriegerische Natur der dissoziierenden Habenwelt zertrümmert wird. (K.M., *O novych sistemach v iskusstve*, SS I, 173)

Trockijs Idee der permanenten Revolution wie sein Glaube an die radikale Umgestaltung von Natur und Mensch war wohl für Malevič wesentlich attraktiver als Lenins Staats- und Parteizentralismus. Nicht zufällig hatte er ja auch in den ersten Jahren nach der Revolution in der Zeitschrift *Anarchija* publiziert, was nicht automatisch bedeutet, dass er die dort vertretene Form des Anarchismus auf allen Linien übernommen hätte.⁶⁴ Jedenfalls war die Ablehnung einer

⁶³ „Der Erdball ist nichts anderes als ein Bündel der intuitiven Weisheit... Die Formen des Hervorgehenden zerstäuben, kehren zurück in Elemente. So ändern sich Kulturen und Welten.“ (K.M., *O novych sistemach v iskusstve*, SS I, 174) Auch der Pilot führt einen permanenten Krieg mit dem Flugzeug – als Fortsetzung des eigenen Körpers – er will es mit dem eigenen Organismus verschmelzen. „So streben auch wir zur Einheit mit dem Element, wollen es nicht besiegen, vernichten, sondern es verschmelzen in unseren einen Organismus.“ (ebd., 174).

⁶⁴ Die Zeitschrift *Anarchija* war das Organ der „Moskauer Föderation Anarchistischer Gruppen“, die nach der Liquidierung der kulturrevolutionären Proletkul't-Bewegung um 1921 aufgelöst wurde (Hagemeyer 1989, 300f. zu den Parallelen zwischen russischem Anarchismus und Biokosmismus); zur Mitarbeit Malevičs an der Zeitschrift *Anarchija* seit März 1918 vgl. H.-P. Riese 1999, 76; zum Anarchismus Malevičs siehe auch A.S. Šatskich, „Malevič posle živopisi“, 23; A. Šatskich 2001, 83; zu Malevičs anarcho-kommunistischer Ein-

jeden Staatlichkeit durch den Anarchismus dem Radikalkommunismus Malevič durchaus nahe, wenn auch seine anarcho-kommunistische Haltung massive religiös-visionäre bzw. apokalyptische Züge annahm, die sich insbesondere im Stil seiner frühen Traktate – v.a. im sog. „liturgischen Zyklus“ seiner Dichtung jener Jahre – niederschlug. Dies gilt gerade für den Erhabenheitsdiskurs solcher Manifest-Gedichte wie „Chudožnik“.⁶⁵

In diesen frühen poetischen Deklarationen stand noch die Ich-Revolt, die anarchistische Rebellion („bunt“), wie sie auch die Symbolisten Blok, Belyj, Vološin u.a. propagierten,⁶⁶ im Zentrum des revolutionären Emanzipations-Gestus, der symbolistische, religionsphilosophisch-apokalyptische, nietzscheanische und eben futuristische Erregungen in einen sehr subjektiven „Anarchismus“ einfließen ließen: So etwa in Malevičs Manifest unter dem Titel „Antwort“ („Otvet“), das 1918 in der Zeitschrift *Anarchija* erschien (SS I, 64-65) und die Vernunft-Kritik der futuristischen „zaum“-Dichtung als „Revolt“ deklariert, die im Suprematismus mit dem Ziel der „Befreiung des Ich“ radikalisiert fortgesetzt wird.

Immerhin war Malevič einer der wenigen radikalen Avantgardisten, die das zentrale Versagen der Revolution und des Kommunismus in Kunstfragen als einen unverzeihlichen Verrat an den Zielen der kulturellen wie der sozio-ökonomischen Revolution insgesamt geißelten. Da die Bolschewisten ihrerseits auf ihre als tot deklarierten Gegner – das Herrschaftssystem des Zarismus ebenso wie der bürgerlichen Kultur – fixiert waren, verharteten sie selbst im „Reaktiven“ in Bezug auf das Herrschende – auch und gerade in Kunstfragen.⁶⁷

Trockijs Konzept der permanenten Revolution und seine Kritik an der verbreiteten Forderung nach einer eigenen proletarischen Kunst⁶⁸ war Malevič passagenweise durchaus nahe, wogegen er dessen Verteidigung der Kunsttradition als Vorstufe für die kommende Kunstutopie für völlig inakzeptabel hielt. Zweifellos dachte Malevič in der kulturrevolutionären Phase und damit auch am Höhepunkt des Suprematismus in den revolutionären Kategorien des Sprunges, der Destruktion des Alten und Überlieferten – ein Prinzip, das in der analytisch-didaktischen Phase des Suprematismus durch das viel subtilere, am Formalismus geschulte Evolutionsprinzip des „Ergänzungs-Elements“ differenziert wer-

stellung vgl. M. Grygar 1991, 195. Typisch für den russischen Anarchismus jener Jahre waren etwa die Schriften wie die der Brüder Gordiny, *Manifest pananarchistov*, M. 1918 mit der Forderung nach der Befreiung des Menschen aus der Geschichte, oder A. Andreevs Buch *Neonigilizim*, M. 1922 – vgl. dazu Hagemeyer 1989, 244.

⁶⁵ A. Šatskich 2000, 23f.; vgl. auch K. M., SS I, 330ff. (zu Malevičs Anarcho-Kommunismus).

⁶⁶ Gerade diese anarchistische Umdeutung der Revolution kritisierte Trockij an den Symbolisten und Avantgardisten, die in der Revolution einen naturhaften „Aufstand“ („bunt“) des kollektiven Unterbewussten (des „Volkes“, des „bäuerlichen Russland“) sahen – und nicht so sehr eine politische, sozio-ideologische Aktion. Vgl. L. Trotzki 1968, 41ff.

⁶⁷ F.Ph. Ingold 2000, 155.

⁶⁸ Vgl. Leo Trotzki, ebd., 114.

den sollte. Wie die Avantgarde insgesamt (und der frühe Formalismus speziell) dachte Malevič dissoziativ und dissonant in Brüchen und Kontrasten, die in der Natur ebenso wirken wie in der Kultur.

Malevičs vielzitierte Ausfälle gegen das „Alte“, seine in jener Phase herrische Destruktions- und Dominanzgestik resultierten aus dem epochalen Bewusstsein der Katastrophe und des Endes der Geschichte. Die manchmal pubertären Postulate, wie wir sie bei allen Avantgardisten von Kručenyč über Chlebnikov oder Majakovskij bis hin zu Aleksis Gan oder Èl Lisickij finden, nehmen das Prinzip der Revolution zunächst wörtlich, sie bewegen sich in den Kategorien einer aufschublosen, antisymbolischen und damit gegen jede „uslovnost“, d.h. Relativität und Historizität gerichtete Innovatorik.

Die Überlieferung soll nach Malevič dem Vergessen überlassen werden, damit „die Neuerer der modernen Epoche“ unbeschwert in ihren „schöpferischen Wettlauf“ eintreten und durch einen „raschen Sprung nach vorn“ neue Formen schaffen können, die mit der alten Zeit keinerlei Berührungspunkte mehr aufweisen.“ (ebd., 43) Freilich ging es Malevič – wie den Biokosmisten – um eine Natur- und Kulturrevolution unter der Dominanz der Kunst, die solchermaßen über sich hinauswächst und ins „Supremum“ umkippt: Fragen der sozialen, politischen oder ideologischen Kämpfe um Besitzfragen oder solche der Gesellschaftsordnung – also letztlich alle Herrschaftsfragen im Sinne einer direkten oder systematischen Machtausübung – wurden Malevič zunehmend unwichtiger. All dies gehörte für ihn zur „Haben“-Welt, die er eben insgesamt unter das Zeichen des „Futtertrogs“ bzw. des „Fressens“ stellte: Es war die Welt der „pošlost“, also der banalen Kleinlichkeit, der Alltäglichkeit („byt“) und damit eines Da-Seins und seiner „Sorge“ im Sinne Heideggers, die durch Fragen des Seins („bytie“) und des Universums abgelöst werden sollten.

6. Der Körper des Pharaos. Malevičs Exhumierung Lenins

Zweifellos gab es auch auf Seiten des Suprematismus einen Herrschaftsanspruch, der phasenweise durchaus ausgespielt und aktiv durchgesetzt wurde: dies jedenfalls immer dann, wenn es institutionell möglich und erforderlich schien – so v.a. im Kampf innerhalb der Avantgarde-Strömungen und ihren organisatorischen und staatlichen Verflechtungen im Rahmen der Staatsakademien. In dieser Hinsicht war Malevič durchaus kein „Engel“ und noch nicht voll angelangt im Null-Zustand einer „Weißen Menschheit“ oder jedenfalls eines Weisen, der aus erhabener oder zumindest souveräner Distanz seinen Suprematismus als Monument in die Kunstgeschichte verpflanzte.

Letztlich postuliert Malevič – nicht viel anders als der Proletkult in seiner kulturrevolutionären Frühphase – jenen anarchisch-befreiten „Staat von Künstlern“, den Lenin als „Staat im Staat“ ebenso wie als Linksabweichung vom

Staatspartei-Kommunismus radikal ausmerzen sollte. Immerhin war Malevič einer der wenigen radikalen Avantgardisten, der das zentrale Versagen der Revolution und des Kommunismus in Kunstfragen als einen unverzeihlichen Verrat an den Zielen der kulturellen wie der sozio-ökonomischen Revolution insgesamt geißelte. Da die Bolschewisten ihrerseits auf ihre totdeklierten Gegner – das Herrschaftssystem des Zarismus ebenso wie der bürgerlichen Kultur – fixiert waren, verharrten sie selbst im „Reaktiven“ in Bezug auf das Herrschende – auch und gerade in Kunstfragen (F.Ph. Ingold 2000, 155). Trockijs Konzept der permanenten Revolution und seine Kritik an der verbreiteten Forderung nach einer eigenen proletarischen Kunst war Malevič passagenweise durchaus nahe, wogegen er dessen Verteidigung der Kunsttradition als Vorstufe für die kommende Kunstutopie für völlig inakzeptabel hielt.

Dass der Suprematismus zu „Supremie“ und damit Dominanz strebte, stand für den Meister außer Frage – ebenso wie die Ablehnung des „Personenkultes“, der sich schon vor, besonders aber unmittelbar nach dem Tod Lenins um den Revolutionsführer entspann. Malevič reagierte auf diese Entwicklung unmittelbar nach dem Tod Lenins 1924 in einem scharfen Gedicht-Pamphlet – und einem in Auszügen auch ins Deutsche übertragenen Artikel:

Идите по стопам моим | говорит каждый вождь [...] это значит [...] к нему он же после смерти своей | обращается в образ, становится недосыгаемым [...] ..Значит дойти до него | это значит обратиться в | образ, т.е. стать таким же | как и он. Следовательно материал | он преобразил в образ | как идеализм. Материалисты [...] его образ должны остановиться | и творить дело другое, чтобы | не сотворять дело образ его.
(„Идите по стопам моим..“, 1924, К.М., *Poëzija*, 111)

Geht auf meinen Spuren | spricht ein jeder Führer | [...] dies heißt, zu ihm selbst zu gehen [...] er verwandelt sich nach seinem Tod | in ein Bild und wird unberührbar.. | Dies heißt zu ihm zu gelangen, das bedeutet, sich in ein Bild zu verwandeln, d.h. ebenso zu werden | wie er selbst. Folglich hat er das Material [die Materie] | umgebildet in ein Bild als Idealismus. Die Materialisten [...] sollten sich nicht an den Idealismus eines Bildes halten, sondern ein anderes Werk schaffen, um nicht als Werk sein Bild zu schaffen.

Malevič war nicht nur ein präziser, man möchte sagen: gnadenloser Beobachter des kulturpolitischen Versagens der Partei, er registrierte früher und sensibler als die meisten die Degenerierung der egalitären Ideale des kulturrevolutionären Kommunismus in Richtung neuer Verstaatlichung in der NEP-Periode und vor allem eines Personenkults, der Lenin – mit oder ohne sein Zutun – noch

zu Lebzeiten zu überwuchern drohte.⁶⁹ Was Malevič am meisten irritierte, war die für ihn ganz offensichtliche Parallele zwischen der Vergöttlichung und Verkirchlichung des revolutionären Potentials Jesu Christi in der Reichskirche – und das vergleichbare Schicksal von Lenin als Ikone des Kommunismus. Ausgehend von der Lenin-Idolatrie in Preobraženskij's Schmeichel-Artikel „Über Ihn“,⁷⁰ verfasste Malevič einen Traktat, den El Lisickij in einer deutschen Fassung im *Kunstblatt*, Potsdam 1924, publizierte.

Wie Malevič in einer Nachbemerkung zu seiner Schrift „Iz knigi o bespredmetnosti“ hervorhebt,⁷¹ wird der gesamte Traktat durchzogen von der Polemik gegen den Personenkult, der besonders nach Lenins Tod die üppigsten Blüten trieb. Das Buch von Preobraženskij *O nem (Über Ihn)* und vor allem die religiöse Formel, „sein [Lenins] Geist wird schweben über der Welt“ bietet Malevič einen permanenten Anlass zur Empörung.⁷²

Zwar beanspruchte Malevič wie Lenin auch eine Art Führerschaft, diese sollte aber niemandes Freiheit beeinträchtigen.

Но может быть, я сам, критикуя всех вождей, становлюсь сам незаметно вождем, предлагающим достигнуть блага в «мире как беспредметности» [...] Но вот как раз поднимать никого не хочу, ибо на моей скрижали полная пустошь, нет никакого пути, ни времени, ни обетования, скрывающихся за этой скрижалю, [...] что никакой ценности нет в мире благом [...] и все, что вы оценили, есть беспредметная бесценность. (К.М., „Iskusstvo“, in: D. Sarab'janov, / A. Šatskich 1993, 273-30)

Vielleicht werde ich selbst, indem ich alle [anderen] Führer kritisiere, unmerklich selbst zu einem Führer, der empfiehlt, das Heil in der »Welt als Ungegenständlichkeit« zu erlangen [...]? Aber zum einen will ich keinen Menschen zu etwas anfeuern, denn auf meiner Gesetzestafel herrscht völlige Leere, es gibt da für niemanden einen Weg noch eine Zeit noch ein Versprechen, die sich hinter dieser Gesetzestafel verbergen würden [...]

⁶⁹ Vgl. dazu erstmals F.Ph. Ingold 1979.

⁷⁰ Vgl. H. Stachelhaus 1989, 184f.

⁷¹ Malevič's Schrift „Iz knigi o bespredmetnosti“ (1924) erschien in deutscher Sprache in einer thesenhaften Kurzfassung (in der Übersetzung von El Lisickij) im *Kunstblatt*, Potsdam, 10, 1924, 289-293. Die lange Fassung im Umfang von 30 Schreibmaschinenseiten trägt den Titel „Aus dem Buch über die Ungegenständlichkeit“ (mit der Eigendatierung 25. Januar 1924) und dem Hinweis, dass im Frühjahr desselben Jahres noch einige Hinzufügungen erfolgt sind, vor allem nach dem Erscheinen von E.A. Preobraženskij's Jubelschrift *O nem (Über Ihn)*, Leningrad 1924. Vollständig publiziert wurde die Originalfassung des Textes von Mojmir Grygar, „Leninizim i bespredmetnost': roždenie mifa. Malevič, „Iz knigi o bespredmetnosti““ (Leninizismus und Ungegenständlichkeit: Geburt eines Mythos. Malevič, „Aus dem Buch über die Ungegenständlichkeit“), *Russian Literature*, XXV-III, 1989, 383-449.

⁷² Evgenij A. Preobraženskij (1886-1937) war ein russischer Wirtschaftswissenschaftler, veröffentlichte wirtschaftstheoretische Schriften wie „Die neue Ökonomie“, „Anarchismus und Kommunismus“. Als ZK-Sekretär 1920/21 kontrollierte er die Organisation des Narkompros.

denn es gibt keine Wertgegenstände in der Heilswelt [...] und alles, was ihr für wertvoll hieltet, ist die ungegenständliche Wertlosigkeit.⁷³

Malevič sieht im Aufbewahren des „Bildes Verstorbener“ – besonders aber im Bilderkult um die Figur Lenin nach seinem Tode – ein Aufleben atavistischer Rituale (vgl. dazu Malevič, „Lenin“ = SS II, 25). Gemeint ist hier, ganz ikonoklastisch gedacht, die Ursünde, die göttliche wie die menschliche Gestalt bildhaft darstellen zu wollen. Dies gilt – wie im weiteren in vielen Wiederholungsschleifen vorgeführt – gerade auch für den Personenkult um Lenin, dessen „Ikonen“ allüberall als völlig illusionäre Porträts verbreitet sind. Mit Realismus meint Malevič hier nicht nur den historischen des 19. Jahrhunderts oder den der aufkommenden Staatskunst der 20er Jahre, er zielt ganz allgemein auf die Abbild- und Widerspiegelungsrolle der Bildkunst.

Wie Freud versuchte letztlich auch Malevič, „Das Ende einer Illusion“ herbeizuführen. In beiden Fällen geht es um das falsche Bewusstsein des Religiösen und seiner irreführenden Symbolhaftigkeit. In diesem Sinne ist eine jede (ab)bildende oder darstellende Kunst illusionär und dazu angetan, durch den Bildkult, ja das bloße Prinzip der Bildhaftigkeit einen atavistischen Personenkult auszulösen und fortzutragen, der in krassem Gegensatz zur antireligiösen und somit materialistischen Ausrichtung der Bolschewiki und der Revolution insgesamt steht. Die Einbalsamierung Lenins und seine Aufbahrung im Glas-sarg und Mausoleum dient Malevič als schlagender Beweis eines auf Abbildlichkeit und Idolatrie fixierten Totenkults, der das Fortleben der Idee in der verewigten Körperhülle zu garantieren trachtet. Eben diese Musealisierung des lebendigen Lenin im Mausoleum des „Leninismus“ war es ja, wodurch der Wesenskern des Kommunismus (analog zum Suprematismus) erstickt und vergiftet wurde. Wenn Malevič hier die Begriffe der „Dynamik“ und des „Fließenden“

⁷³ In: D. Sarab'janov, A. Šatskich 1993, 273-308, hier: 288. Zweifellos hatte der zeitgenössische „Immortalismus“ auch Malevičs Reflexionen zum Totenkult um Lenin beeinflusst. Zusammenfassend zum Biokosmismus und den frühsowjetischen Utopien zur Überwindung von Raum und Zeit und damit letztlich auch des Todes vgl. Hagemeister 2003; ausführlich zu Nikolaj Fedorovs Immortalismus vgl. Irene Masing-Delic 1992, 76ff.; dies. 1996, 36; vgl. auch: B. Ennker 1996; ders. 1997.

Zur Leiche Lenins als „magisches Objekt“ der Verehrung vgl. auch Michail Jampol'skij 2003. Aus dieser Sicht wird die ikonoklastische Liquidierung des Körpers bzw. der Leiche Christi durch Vergeistigung im Lenin-Kult rückgängig gemacht. Lenin im Mausoleum spielt eine christologische Rolle als Fleisch gewordener und gebliebener Logos. Die Einbalsamierung Lenins ist regressive Geste einer Ägyptisierung der semiotischen Bedingungen für die Repräsentation der Macht (ebd., 293). Dass der Körper Lenins als Nicht-Toter gedacht werden sollte, steht außer Zweifel (M. Jampol'skij, ebd., 297f.) – vgl. Majakovskijs Poem 1924 als literarisches Äquivalent des Mausoleums, als Mittel, die Zeit anzuhalten und damit den Tod. Auch Majakovskij war äußerst interessiert an der von Nikolaj Fedorov ausgelösten Utopie einer Überwindung des physischen Todes, vgl. dazu Roman Jakobson 1979, 173ff. zu Fedorov. Zu Malevičs Auseinandersetzung mit dem Mausoleum bzw. der Lenin-Tribüne 1925: M. Tupitsyn 2002, 44f.; F.Ph. Ingold 1979. Zum Mausoleumbau selbst vgl. Dragan Kujundžić 1997, 109ff.

verwendet, so im rein positiven Sinne einer Energetik, die Lenin „als Führer der materialistischen Gruppe“ (also der wahren Kommunisten) auszeichnet; dagegen vertreten die „Leninisten“ die Statik einer petrifizierten Parteiideologie. An anderer Stelle verkehrt sich aber das Wertverhältnis von Dynamik und Statik: da steht ersteres für einen leeren Aktivismus (so in Malevičs Kritik am Geschwindigkeitsrausch des italienischen Futurismus), während die Statik ins Positive gesteigert erscheint – als absoluter Zustand der Ruhe und göttlichen Vollkommenheit.

In dieser Ablehnung des Abbildens und speziell des Porträtierens trifft sich Malevič übrigens auf erstaunliche Weise mit der Demythisierung Lenins in den unmittelbar nach seinem Tod erschienenen Diskurs-Analysen der Formalisten über „Lenin als Redner“ in Majakovskijs Zeitschrift *Lef* (1924).⁷⁴ Ziel der Formalisten war es, die Rhetorik Lenins als eine verfremdende, entblößende „meinungsändernde Rede“ zu rehabilitieren gegenüber der allgemeinen Tendenz, ihn zu ideologisieren und zu heroisieren und damit die Rhetorik der revolutionären Aufklärung zu Agitation und Propaganda umzumanipulieren. Indem Lenin ein Denkmal gesetzt wird (im Kubus seines Grabmals)⁷⁵ widerfährt ihm ein ähnliches Schicksal der Musealisierung und Institutionalisierung wie Jesus Christus (Malevič, ebd., 26). Überhaupt verraten die Begräbnisrituale um Lenin eine den revolutionären Kommunismus ins Reaktionäre und Pseudoreligiöse deformierende Tendenz, die im übrigen von eben dieser Seite auch ihm unterstellt worden war.

War schon das Porträt als zutiefst mimetisches Genre in der Malerei der Avantgarde insgesamt ein Problem, um so mehr im Falle Lenins, dessen Bild ebenso allgegenwärtig sein sollte wie die Ikonen im „schönen Winkel“ bzw. Herrgottswinkel der Wohnungen. Dass Malevič selbst sein „Schwarzes Quadrat“ als „Ikone“ des Suprematismus bzw. der Avantgarde insgesamt in der legendären Ausstellung des Jahres 1915 („0,10“) im Herrgottswinkel präsentierte,

⁷⁴ Eine deutsche Übersetzung dieser Aufsätze von Šklovskij, Ejchenbaum, Tynjanov u.a. Formalisten erschien unter dem Titel: *Sprache und Stil Lenins*, München 1970; zur frühen Kritik der Formalisten an der affirmativen Staats- und Parteipropaganda vgl. A. H.-L. 1978, 494ff.

⁷⁵ Malevičs Einstellung zum „Kubus“ ist hier durchaus widersprüchlich: einmal figuriert der Kubus als Modell der dreidimensionalen Gegenstandswelt – dann gilt das Einsargen Lenins in den gläsernen Sarg-Kubus bzw. das entsprechende Würfelgebäude am Roten Platz als negatives Signal eines Verharrens im allzu Irdischen; zum andern aber gehört der Kubus in die suprematistische Sphäre der Ungegenständlichkeit, die im „Schwarzen Quadrat“ ihre Vollendung findet und die überlebte Welt des Dreiecks (Antike bzw. Christentum) besiegt. Malevič erklärt das Quadrat zur „nackten, ungerahmten Ikone meiner Zeit“ und damit zur „Ikone des Suprematismus“, zum „Symbol der Avantgarde“ (vgl. dazu ausführlich: F.Ph. Ingold 1983, 123; 128f.). Das Quadrat wurde so zum „Fanal“ einer Neuen Zeit und einer Neuen Kunst. Es ist die „Urzelle nicht nur des Suprematismus“, sondern auch der Schlüssel, der Königsweg zur Totalität des Alles und Nichts, da es Anfang und Ende in sich einschließt (ibid.) und damit das Königliche darstellt. Vgl. auch A.H.-L. 2004a, 349-351; s. auch die „Eigenschaften des Quadrats“ bei: Rudolf Arnheim 1983, 143ff.

macht die gesamte Polemik gegen den Bilderkult umso brisanter.⁷⁶ Am Ende von Malevičs Karriere als Maler 1928-1932 stehen jene Bauernbilder mit den „leeren Gesichtern“, die auch als totale Anti-Porträts gelten können und durchaus mit Andrej Platonovs Poetik der Leere assoziierbar sind.⁷⁷

Malevič stellt hier einen Konnex her zwischen der alten anarchistischen und linksutopischen Forderung nach Auflösung des Staates (durch seine Vergesellschaftung) und der Auflösung des Personenkultes und damit der Welt der falschen (Ab-)Bilder und Ideologien. Malevič unterscheidet hier und im weiteren zwischen dem „Reich der Zemljaniten“, also der wahren Kommunisten und damit der Neuen Menschen der Zukunft, und dem „Reich des Leninismus“, womit er durchwegs die ideologische Verfälschung des Kommunismus bezeichnet. Dieser entfaltet sich im übrigen ebenso jenseits der „Gegenstandswelt“ und ihren Zwängen wie der Suprematismus in der Kunst. Als Leninisten bezeichnet Malevič jenen Teil des Kommunismus, der sich der falschen Bilderverehrung und dem Personenkult verschrieben hatte; dagegen ist für ihn der „materialistische Kommunismus“ ebenso ikonoklastisch wie der wahre Suprematismus.

Im Grunde entwickelt Malevičs expliziter Vergleich Christus-Lenin, wie er ihn in seiner Schrift „Iz knigi o bespredmetnosti“ entfaltet, ein durchaus protestantisches, an der rationalistischen Umdeutung der Religion durch Lev Tolstoj geschultes Christusbild, das sich vollends von jeder kultischen oder rituellen Überlagerung freimachen wollte. Es ist kein Zufall, dass der für Tolstoj so typische entblößende Blick auf konventionelle Rede- und Verhaltensweisen zum äußerst fruchtbaren Paradigma für die formalistische Verfremdungstheorie wurde.⁷⁸ Implizit war ja auch Malevičs Anspruch, Führer einer alles Bisherige umstürzenden Kunstbewegung zu sein, geprägt vom permanenten Bestreben, sich und seinen Suprematismus gegenüber allen Formen der Ideologisierung durch Schüler und Mitstreiter abzugrenzen.

Deutlich wird die Überwindung von Christus durch Malevič auch in folgender Briefpassage an Michail Matjušin:

Христос раскрыл на земле небо, создал конец пространству, установил два предела, два полюса, где бы они не были, в себе или «там». Мы же пойдем мимо тысячи полюсов, как проходим по миллиардам песчинок на берегу моря, реки. Пространство больше неба, сильнее, могуче, и наша новая книга – учение о пространстве пустыни. (К.М., *Malevič o sebe. Sovremenniki o Maleviče*, t. 1, М. 2004, 91)

⁷⁶ A. H.-L. 2004a, 306ff.

⁷⁷ Vgl. A. Wachtel 2000. Zur Theorie des Porträts vgl. auch die Studie von N. M. Tarabukin 1928.

⁷⁸ So in V. Šklovskijs „Die Kunst als Verfahren“, Jurij Striedter (Hg.): *Texte der russischen Fomalisten*, Bd. I, München 1969, 17ff.

Christus hat den Himmel auf der Erde geöffnet, indem er dem Raum ein Ende setzte, er hat zwei Begrenzungen, zwei Pole eingerichtet, egal, wo sie sind: in sich selbst oder ‚dort‘. Wir aber werden an tausend Polen vorübergehen, so wie wir über Milliarden von Sandkörnern am Meeresstrand oder am Flußufer gehen. Der Raum ist größer als der Himmel, stärker, mächtiger und unser neues Buch ist die Lehre vom Raum der Wüste. (K.M., Brief an Matjušin 1916, in: Jewgeni F. Kowtun, *Sangesi*, Kilchberg/Zürich 1993, 129);

oder:

Лучше бы распяли на кресте меня, чем оскорблять его [Искусство]. Лучше уши гвоздями забить. Но будет время, когда с Голгофы сойдет оно к малым детям. В журнал посылайте Вы статьи, что хотите. (K.M., *Malevič o sebe. Sovremenniki o Maleviče*, t. 1, M. 2004, 98f.)

Es wäre besser, man würde mich kreuzigen, als die Kunst zu beleidigen. Man sollte sich die Ohren zunageln. Aber es kommt die Zeit, da sie von Golgotha zu den kleinen Kindern herabsteigen wird. An Artikeln können Sie an die Zeitschrift einschicken, was Sie wollen. (K.M., Brief an Matjušin 1916, ebd., 135)

7. Malevičs Leichnam

Ivan Kljun beginnt seine Erinnerungen an die von ihm mitorganisierte Beerdigung Malevičs mit folgender Bemerkung, die doch in einem erstaunlichen, wenn auch nur scheinbaren Gegensatz zur Kritik des Suprematisten am Totenkult steht: Jedenfalls hatte der Meister doch sehr konkrete Vorstellungen von seiner Beerdigung hinterlassen:

К.С. Малевич оставил завещание, написанное им в декабре 1933 года, то есть в начале болезни, и переданное им художнику Николаю Михайловичу Суетину, своему ученику и ленинградскому другу. В завещании К[азимир] С[еверинович] писал главным образом о том, как и где его похоронить в случае его смерти; причем внешней форме похорон уделено больше внимания, все сведено к искусству, к супрематическому стилю. [...] В завещании Малевич писал, что гроб должен быть крестообразной формы и лежать он должен в нем с распростертыми в стороны руками; внутри гроб должен быть выкрашен светло-зеленой краской, а одет он должен быть в белую рубашку, черные брюки и алые туфли. [...] Гроб заказали в мастерской: боковая сторона гроба и крышки, примыкающие к боковым сторонам гроба, были светло-зеленые, верхние стороны второго уступа крышки – черные, остальное все белое, причем на верхней белой стороне крышки были писаны: в головной части – черный квадрат, в ногах – красный круг. [...] рядом с гробом стоял стул, на котором находилась неоконченная картина покойного, палитра с красками и кистя-

ми; к раме приколот был фотографический портрет Малевича. С другой, с левой стороны гроба стояло глубокое кресло для престарелой матери покойного. Гроб поставлен был на большой стол, покрытый белой материей; с одной стороны на материи нарисован был черный квадрат и с другой – красный круг. Красивая крышка гроба стояла прислоненной к стене вблизи гроба и составляла как бы одно целое с циклом супрематических картин Малевича. (Ivan Kljun, „Pochorony K.S. Maleviča“, 154f.)⁷⁹

Malevič hinterließ ein Testament, das er im Dezember 1933, zu Beginn seiner Krankheit, niedergeschrieben und dem Künstler Nikolaj Suetin, seinem Schüler und Leningrader Freund, übergeben hatte. Im Testament schreibt Malevič vor allem darüber, wie und wo man ihn im Falle seines Todes beerdigen sollte; wobei der äußeren Form der Beerdigung die meiste Aufmerksamkeit gilt, alles konzentriert sich auf die Kunst und den suprematistischen Stil [...] Im Testament schrieb Malevič, der Sarg sollte kreuzförmig sein und er wolle mit ausgebreiteten Armen darin liegen; innen möge man den Sarg hellgrün streichen, und er selbst wolle in ein weißes Hemd, schwarze Hosen und scharlachrote Schuhe gekleidet sein [...] Wir ließen den Sarg in einer Werkstatt bauen; als er fertig war, strichen wir ihn selbst mit Leimfarbe, und zwar: die Seitenflächen und die daran angrenzenden Flächen des Deckels hellgrün, den senkrechten Teil des obersten Deckelabsatzes schwarz und den ganzen Rest weiß, wobei auf der oberen weißen Fläche des Deckels am Kopfteil ein schwarzes Quadrat und an den Füßen ein roter Kreis aufgemalt wurden. [...] neben dem Sarg stand ein Stuhl mit einem unvollendeten Bild des Verstorbenen samt Palette und Pinseln; am Rahmen befestigt war ein Porträtphoto Malevičs. Auf der anderen, der linken Seite des Sargs stand ein tiefer Sessel für die greise Mutter des Verstorbenen. Der Sarg stand auf einem großen, mit weißem Stoff bedeckten Tisch; auf der einen Seite war ein schwarzes Quadrat auf den Stoff gemalt, und auf der anderen ein roter Kreis. Der schöne Sargdeckel stand beim Sarg an die Wand gelehnt und bildete mit dem Zyklus der suprematistischen Bilder Malevičs gleichsam eine Einheit.

Kljuns Schilderung der Beerdigung Malevičs ist eingebettet in eine umfangreichere Darstellung der „Krankheit und des Todes K. Malevičs“ (russisch in: I.V. Kljun, *Moj put' v iskusstve*, 146-154). Malevič war 1933 an Krebs erkrankt; Kljun hatte ihn Anfang August 1934 im Krankenhaus besucht und dort Notizen gemacht, die gleichfalls erhalten sind: „Wir balsamierten den Verstorbenen ein

⁷⁹ Ivan Kljuns Aufzeichnungen zur Beerdigung Malevičs „Pochorony K.S. Maleviča“ wurden kurz nach dessen Tod 1935/36 verfasst, erschienen aber erst 1999 im Rahmen der Ausgabe I.V. Kljun, *Moj put' v iskusstve*, Moskau, 154-164. Übersetzung von Gabriele Leupold, in: B. Groys / A. H.-L. 2005, 600-619.

Fotos von Malevič auf dem Totenbett, seiner Aufbahrung im Sarg, vom Trauerzug in Leningrad oder vom Grabmal in Nemčinovka finden sich ebd., 84-85. Zu Angaben zu Malevičs Ende und Begräbnis samt Fotos vgl. ebd., 85. Vgl. auch R. Crone, D. Moos, 1991, 199. Zum Begräbnis und Sarg Malevičs siehe auch die Erinnerungen bei: Marina Durnovo, *Moj muž Daniil Charms* (Mein Mann Daniil Charms), Moskau 2000, 68ff.

und nahmen eine Totenmaske ab.“ Die Rede ist natürlich nicht von einer umfassenden Einbalsamierung, sondern wohl eher von einer Präparierung des Leichnams für die doch langwierige Begräbnisprozedur samt Aufbahrungen und Transporten. Dennoch frappiert das ausgeklügelte Begräbnisritual samt Sarg- und Grabgestaltung, wodurch der Gegensatz zu dem von Malevič perhorreszierten Toten- und Personenkult um Lenin, seine Einbalsamierung und Aufbahrung im „Kubus“, besonders deutlich hervortritt.

Von Kljun stammt auch eine Zeichnung des Sarges. Das Kreuzmotiv begegnet schon in den frühesten suprematistischen Bildern.⁸⁰ Das Kreuz figuriert bei Malevič jedenfalls nicht so sehr als christliches Symbol (oder gar Bekenntnis), sondern als geometrische Grundform – parallel zu Kreisen und Quadraten. Schließlich ist das Kreuz auch aus Quadraten zusammengesetzt.

На следующий день 21-го мая мы хоронили урну с прахом Малевича. К часу дня собрались к дубу родные и друзья Малевича; к тому времени рабочие выкопали не особенно глубокую могилу квадратной формы и сделали из досок ящик, в который была поставлена урна. Ящик этот опустили на дно могилы, засыпали землей и сверху поставили сделанный из толстых сосновых досок куб. (Ivan Kljun, „Pochogony K.S. Maleviča“)

Am nächsten Tag, dem 21. Mai, begruben wir die Urne mit der Asche Malevičs. Gegen ein Uhr mittags versammelten sich Verwandte und Freunde Malevičs an der Eiche; zuvor hatten Arbeiter ein nicht besonders tiefes Grab in quadratischer Form gegraben und aus Brettern einen Kasten gebaut, in den die Urne gestellt wurde. Diesen Kasten senkten wir auf den Grund des Grabs, bedeckten ihn mit Erde und stellten darüber einen aus dicken Kiefern Brettern gezimmerten Kubus auf.

Man denkt hier an die von Malevič in seinem Lenin-Text entwickelte sehr ambivalente Wertung des „Kubus“, in dem Lenin von den Leninisten eingesargt wurde; zugleich ist für Malevič aber der Kubus auch Modell der Neuen Welt des Suprematismus:

Был чудный, теплый майский день. Траурная процессия шла по Невскому проспекту от Морской (улицы Герцена) к Московскому вокзалу. Впереди шла молодая девушка, ученица Малевича, и несла картину «Черный квадрат»; за ней шли по одному ученики и несли по букету цветов; дальше несли по двое венки; затем двигался высоко стоящий на автомобиле красивый гроб; по обем сторонам автомобиля, по углам его, шли в почетном карауле мы, четыре супрематиста, положив руки на край автомобиля.

⁸⁰ Vgl. die Graphik „Suprematismus“, 1917, oder auch die frühesten suprematistischen Architekturskizzen „Formel des Suprematismus“, 1913, beide in: *Kazimir Malevich 1878-1935*, Ausstellungskatalog Leningrad – Moskau – Amsterdam 1989, 235, 251.

Es war ein wundervoller Maitag. Der Trauerzug ging über den Nevskij Prospekt von der Morskaja (Gercen-)Straße bis zum Moskauer Bahnhof. Allen voran ging eine junge Frau, eine Schülerin Malevičs, und trug das Bild »Das schwarze Quadrat«; es folgte je einer seiner Schüler und trug einen Blumenstrauß; dann trugen je zwei einen Kranz; schließlich kam der hoch oben auf dem Automobil stehende schöne Sarg. Zu beiden Seiten des Automobils, an seinen Ecken, liefen vier Suprematisten als Ehrenwache, die Hände auf den Rand des Autos gelegt.

Vielleicht könnte man folgenden Satz auch zu Malevičs Grabgedanken rechnen: „So zerplatzt eine Kultur nach der andern, und niemals wird es Ruhe geben, denn wo kann schon Ruhe sein, wenn nicht im Grab, und nicht einmal da hat man sie.“ (K. Malevič, *Über die neuen Systeme in der Kunst*, [1919] Zürich 1988, 17). Unwillkürlich müssen wir hier an Daniil Charms „bespokojniki“ denken, die nicht einmal im Grab Ruhe geben, weil sie mit ihren Kollegen aus Dostoevskijs „Bobok“ verkehren – oder gar mit Puškins „Grobovščik“.

Literatur

- Arnheim, R. 1983. *Die Macht der Mitte. Eine Kompositionslehre für die bildenden Künste*, Köln.
- Azizjan, I.A. 2001. *Dialog iskusstv Serebrjanogo veka*, M.
- Billington, J.H. 1970. *The Icon and the Axe. An Interpretative History of Russian Culture*, New York.
- Crone, R., Moos, D. 1991. *Kazimir Malevich, K. The Climax of Disclosure*, München.
- Douglas, Ch. 1988. „Jenseits des Verstandes: Malevič, Matjuschin und ihre Kreise“, Maurice Tuchman, Judi Freeman (Hg.), *Das Geistige in der Kunst. Abstrakte Malerei 1890-1985*, Stuttgart, 185-200.
- Engelstein, L. 1999. *Castration and the Heavenly Kingdom. A Russian Folktale*, Ithaca/London.
- Ennker, B. 1996. „Leninkult und mythisches Denken in der sowjetischen Öffentlichkeit 1924“, *Jahrbücher für Geschichte Osteuropas*, 44, 431-455.
- 1997. *Die Anfänge des Leninkults in der Sowjetunion*, Köln/Weimar/Wien.
- Ëtkind, A. 1998. *Chlyst. Sekty, literatura i revoljucija*, M.
- Fedorov, N. 1913. *Filosofija obščego dela*, Bd. I, M. 1906; Bd. II, M 1913.
- Fink, H.L. 1999. *Bergson and Russian Modernism, 1900-1930*, Evanston/ Illinois.
- Geller, M. 1982. *Andrej Platonov v poiskach sčast'ja*, Paris.
- Goldt, R. 1995. *Thermodynamik als Textem. Entropiesatz bei Zamjatin*, Frankfurt a.M.
- Gorjačeva, T. 2000. „K ponjatiju ekonomii tvorčestva“, *Russkij avangard 1910-1920-ch godov v evropejskom kontekste*, Moskau, 263-274.

- Grigor'eva, N. 2005. *Anima laborans. Pisatel' i trud v Rossii 1920-30-ch godov*, Spb.
- Groys, B. 1988. *Gesamtkunstwerk Stalin*, München.
- Groys, B., Hansen-Löve, A. (Hg.), 2005. *Am Nullpunkt. Positionen der russischen Avantgarde*, Frankfurt a.M.
- Groys, B., Hagemester, M. (Hg.), 2005. *Die Neue Menschheit. Biopolitische Utopien in Russland zu Beginn des 20. Jahrhunderts*, Frankfurt a.M.
- Grygar, M. „The Contradictions and the Unity of Malevich's World-Outlook“, *AvantGarde*, 5/6, Amsterdam 1991, 181-206.
- Günther, H. 1985. „Utopie nach der Revolution (Utopie und Utopiekritik in Rußland nach 1917)“, W. Voßkamp (Hg.), *Utopieforschung*, Bd. 3, Frankfurt a.M., 378-393.
- Hagemester, M. 1989. *Studien zu Leben, Werk und Wirkung*, München.
- 1993. „Valerian N. Murav'ev (1885-1931) und das ‚Prometheische Denken‘ der frühen Sowjetzeit“, V.N. Murav'ev, *Ovladenie vremenem*, [1924], München, 1-27.
- 2003. „Die Eroberung des Raums und die Beherrschung der Zeit. Utopische, apokalyptische und magisch-okkulte Elemente in den Zukunftsentwürfen der Sowjetzeit“, J. Murašov, G. Witte (Hg.), *Musen der Macht. Medien in der sowjetischen Kultur der 20er und 30er Jahre*, München, 257-284.
- Hansen-Löve, A. 1978. *Der russische Formalismus. Methodologische Rekonstruktion seiner Entwicklung aus dem Prinzip der Verfremdung*, Wien.
- 1986. „Das ‚Welt <—> Schädel‘-Paradigma in der Mythopoesie V. Chlebnikovs“, W.G. Weststejn (Hg.), *Velimir Chlebnikov (1885-1922): Myth and Reality*. Amsterdam Symposium in the Centenary of Velimir Chlebnikov, Amsterdam, 129-186.
- 1987. „Velimir Chlebnikovs poetischer Kannibalismus“, *Poetica*, Band 19, Heft 1-2, Amsterdam, 88-133.
- 1996. „Allgemeine Häretik, russische Sekten und ihre Literarisierung in der Moderne“, Rolf Fieguth (Hg.) *Orthodoxien und Häresien in den slavischen Literaturen*, (Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 41), Wien, 171-295.
- 1998. *Der russische Symbolismus. System und Entfaltung der poetischen Motive*. II. Band: Mythopoetischer Symbolismus. I. Kosmische Symbolik, Wien.
- 2004a. „Die Kunst ist nicht gestürzt. Das suprematistische Jahrzehnt“, Kazimir Malevič, *Gott ist nicht gestürzt! Schriften zu Kunst, Kirche, Fabrik*, München, 255-603.
- 2004b. „Vom Archaismus zum Anarchismus. Kazimir Malevičs Naturrevolutionen“, *Russian Literature*, LVI, , 169-198.
- 2004c. „Von der Bewegung zur Ruhe mit Kazimir Malevič“, I. Arns, M. Goller, S. Strätling, G. Witte (Hg.), *Kinetographien*, Bielefeld, 79-114.
- 2005. *Am Nullpunkt. Positionen der russischen Avantgarde* (Hg. gem. mit B. Groys; Kommentare A. H.-L.), Frankf.a.M.
- 2007. „Feder statt Pinsel – Malevičs Korrespondenzen mit Michail Geršenzon“, Vortrag München 2005, Hg. R. Grübel, Oldenburg 2008.

- Holquist, M. 1996. „Tsiolkovsky as a Moment in the Prehistory of the Avant-Garde“, J.E. Bowlt, O. Matic (Hg.), *Laboratory of Dreams. The Russian Avant-Garde and Cultural Experiment*, Stanford, 100-117.
- Ingold, F.Ph. 1978. *Literatur und Aviatik. Europäische Flugdichtung 1909 bis 1927*, Basel/Stuttgart.
- 1979. „Malewitsch und Lenin“, *Werk/Archithese*, Nr. 35-36, 83-85.
- 1983. „Welt und Bild. Zur Begründung der suprematistischen Ästhetik bei Kazimir Malevič“, *Wiener Slawistischer Almanach*, 12, 113-162.
- 2000. *Der große Bruch. Rußland im Epochenjahr 1913. Kultur. Gesellschaft. Politik*, München.
- Jakobson, R. 1979. „Von einer Generation, die ihre Dichter vergeudet hat“, *Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921-1971*, Frankfurt a. M., 158-191.
- Jampol'skij, M. 2003. „Der feuerfeste Körper. Skizze einer politischen Theologie“, J. Murašov, G. Witte (Hg.), *Musen der Macht. Medien in der sowjetischen Kultur der 20er und 30er Jahre*, München, 285-308.
- Joll, J. 1966. *Die Anarchisten*, Frankfurt a.M./Berlin.
- Jürgens, T. 2002. „... Wenn diese Orange die Erde ist, dann... Ciolkovskij und die literarische Popularisierung naturwissenschaftlicher Diskurse“, M. Goller, S. Strätling (Hg.), *Schriften – Dinge – Phantasmen*, (Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 56), München, 203-230.
- Kluge, R.-D. 1985. „Lenins Rivale als Science Fiction-Autor. Alexander Bogdanovs utopische Romane“, *Aspekte der Science Fiction in Ost und West*, Tübingen, 14-26.
- Krieger, V. 1998. *Von der Ikone zur Utopie. Kunstkonzepte der Russischen Avantgarde*, Köln/Weimar/Wien.
- Kujundžić, D. 1997. *The Returns of History. Russian Nietzscheans After Modernity*, New York.
- Langerak, T. 1995. *Andrej Platonov. Materialy dlja biografii 1899-1929*, Amsterdam.
- Mach, E. 1991. *Die Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Physischen zum Psychischen*, [Jena 1922], Darmstadt.
- Malevič, K.S. 1962. *Suprematismus – Die gegenstandslose Welt*, Köln. 1989.
- Kazimir Malevich 1878-1935*, Ausstellungskatalog Leningrad – Moskau – Amsterdam.
- 1993. „Iskusstvo“, D. Sarab'janov, A. Šatskich, *Kazimir Malevič. Živopis'. Teorija*, Moskau, 273-308.
- 1995-2004. *Sobranie sočinenij v pjati tomach*, zitiert als: SS I-V, Moskau.
- *O kubizma i futurizma k suprematizmu. Novyi živopisnyi realizm*, SS I, 35-55.
- *O novych sistemach v iskusstve. Statika i skorost'* [dt. Übersetzung: Über die neuen Systeme in der Kunst, Zürich 1988 = Faksimile des autolithographischen Textes 1919 und dt. Übersetzung], SS I, 153-184.
- 1978. *Suprematizm. 34 risunka* [dt. Übersetzung: „Suprematismus. 34 Zeichnungen“, L.A. Shadowa, *Suche und Experiment. Aus der Geschichte der russischen und sowjetischen Kunst zwischen 1910-1930*, Dresden, 284-287], SS I, 185-207.
- *K voprosu izobrazitel'nogo iskusstva*, SS I, 208-222.

- 2000b. „Kor re rež“, A.S. Šatskich (Hrg.), *Poëzija*, M., 72-73.
- 2000c. „Chudožnik“, 1915/17, A.S. Šatskich (Hrg.), *Poëzija*, M., 108-110.
- 2004a. *Gott ist nicht gestürzt! Schriften zu Kunst, Kirche, Fabrik*, hg., eingeleitet und kommentiert von A. Hansen-Löve, München.
- 2004b. „Len' kak dejstvitel'naja istina čelovečestva“, 1921, dt. Übers.: *Gott ist nicht gestürzt! Schriften zu Kunst, Kirche, Fabrik*, München, 107-119.
- Masing-Delić, I. 1992. *Abolishing Death. A Salvation Myth of Russian Twentieth-Century Literature*, Stanford.
- 1996. „The Transfiguration of Cannibals. Fedorov and the Avant-Garde“, J.E. Bowlt, O. Matich (Hg.), *Laboratory of Dreams. The Russian Avant-Garde and Cultural Experiment*, Stanford, 17-36.
- Matich, O. 2005. *Erotic Utopia. The Decadent Imagination in Russia's Fin de Siècle*, Madison/Wisconsin.
- Mayr, M. 2001. *Ut pictura descriptio? Poetik und Praxis künstlerischer Beschreibung bei Flaubert, Proust, Belyj, Simon*, Tübingen.
- Naiman, E. 1988. „Andrej Platonov and the Inadmissibility of Desire“, *Russian Literature*, XXIII-IV, 319-366.
- Platonov, A. 1921. *Elektrifikacija*, Voronež.
- 1989. „Kul'tura proletariata“, M. Hagemester, *Nikolaj Fedorov. Studien zu Leben, Werk und Wirkung*, München.
- Riese, H.-P. 1999. *Kasimir Malewitsch*, Reinbek bei Hamburg.
- Sarab'janov, D. 1993. Aleksandra Šatskich, Kazimir Malevič, *Živopis'. Teorija*, M.
- Sarkisyanz, E. 1955. *Russland und der Messianismus des Orients*, Tübingen.
- Šatskich, A.S. 2000. „Kazimir Malevič i poëzija“, Kazimir Malevi, *Poëzija*, Moskau, 9-61.
- 2001. *Vitebsk. Žizn' iskusstva 1917-1922*
- „Malevič posle živopisi“, K. M., SS III, 7-67.
- Sesterhenn, R. 1982. *Das Bogostroitel'stvo bei Gor'kij und Lunačarskij bis 1909. Zur ideologischen und literarischen Vorgeschichte der Parteischule von Capri*, München.
- Shadowa, L.A. 1978. *Suche und Experiment. Aus der Geschichte der russischen und sowjetischen Kunst zwischen 1910-1930*, Dresden.
- Šklovskij, V. 1969. „Die Kunst als Verfahren“, Jurij Striedter (Hg.), *Texte der russischen Formalisten*, Bd. I, München, 2-35.
- Smirnov, I.P. 1999. *Čelovek čeloveku – filosof*, SPb.
- 2004. *Sociosofija revolucii*, SPb.
- Stachelhaus, H. 1989. *Kasimir Malewitsch. Ein tragischer Konflikt*, Düsseldorf.
- Svjatogor, A., Ivanickij, P. 1921. *Biokosmizm*, Moskau.
- Svjatogor, A. 2000. „Biokosmizm“ [1921], *Literaturnye manifesty ot simvolizma do našich dnei*, M., 305-314.
- Tarabukin, N.M. 1928. „Portret, kak problema stilja“, A.G. Gabričevskij (Hg.), *Iskusstvo portreta*, M., 159-193.
- Trotzkij, L. 1968. *Literatur und Revolution*, [1924], Berlin.
- Tupitsyn, M. 2002. *Malevich and Film*, New Haven/London.
- Wachtel, A. 2000. „Meaningful voids: facelessness in Platonov and Malevich“, C. Kelly, S. Lovell (Hg.), *Russian Literature, Modernism and the Visual Arts*, Cambridge, 250-277.

- Wolters, G. 1991. „Vorwort zum Neudruck 1985“, Ernst Mach, *Die Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Physischen zum Psychischen* [Jena 1922], Reprintausgabe Darmstadt, IX-XXXII.
- Young, G.M. 1997. „Fedorov's Transformations of the Occult“, B.G. Rosenthal (Hg.), *The Occult in Russian and Soviet Culture*, Ithaca/London, 171-183.
- Zolotonosov, M.N. 1999a. *Slovo i telo. Seksual'nye aspekty, universalii, interpretacii russkogo kul'turnogo teksta XIX-XX vekov* [Wort und Körper. Sexuelle Aspekte, Universalia, Interpretationen des russischen Kulturtextes des 19.-20. Jahrhunderts], Moskau.
- 1999b. „Master i masturbacija. Onangardistskaja fantazija Andreja Platonova «Antiseksus»“ [Meister und Masturbation. Die onangardistische Phantasie Andrej Platonovs ‚Antisexus‘], *Slovo i telo, Seksual'nye aspekty, universalii, interpretacii russkogo kul'turnogo teksta XIX-XX vekov* [Wort und Körper. Sexuelle Aspekte, Universalia, Interpretationen des russischen Kulturtextes des 19.-20. Jahrhunderts], Moskau, 458-569.

Ольга Буренина

**«ВПЕРВЫЕ НА АРЕНЕ»:
ЦИРК В РУССКОМ КУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ 1920-30 ГГ.**

1. Цирк в русле теории динамического равновесия

Каждому сегодня знаком цирковой номер, когда эквилибрист из множества предметов выстраивает пирамиду, сверху устанавливает дощечку и встает на нее обеими ногами. Чтобы не упасть, он балансирует всем своим корпусом, находясь в постоянном движении. Эффект этого фантастического номера достигается благодаря динамическому равновесию.¹ Не только этот номер строится на динамическом равновесии. Происхождение всех цирковых номеров и жанров в целом (эквилибристика, дрессировка, конный жанр, борьба, иллюзионизм, клоунада и др.) связано с осмыслением процессов движения и изменения и одновременно с формированием представлений человека о динамическом равновесии в культуре. В каждом цирковом номере и жанре сохраняется память о динамическом равновесии в трудовых процессах, обрядовых действиях, войнах, играх и просто в бытовой жизни. Мастер, изготовивший канат, охотно его натягивал и прыгал по нему, показывая прочность своего изделия. Сборщик фруктов, не только стоял возле дерева на лестнице, удерживая равновесие, но и переходил на лестнице от одного дерева к другому.

Динамическое равновесие – исток не только циркового искусства. Динамическое равновесие между разными компонентами в культуре является формой существования культуры и основой развития культуры, толчком для культурных инноваций. Культура, подобно Вселенной, возможно, и возникает в результате «взрыва»,² но нормально функционировать она может только в форме динамического равновесия, определяемого античными мыслителями как «вечное, подвижное равновесие небесного и земного».³ Примерно в XVII в. категория равновесия становится важной частью многих социологических, философских и экономических теорий. При этом до XX в. для мыслителей эталоном равновесия выступала главным образом

¹ Ср. например: Гуревич 1982, 4-7.

² См. теорию Большого Взрыва. Ср. также: Лотман 1992; Арнольд 1990; Voss 2006.

³ Лосев 1993, 75.

механическая система. Бенедикт Спиноза, Томас Гоббс и Готфрид Лейбниц сводили общественный порядок к равновесию между частями общества, как раз, скорее, напоминающему равновесие элементов физического мира. Шарль Фурье строил проект идеального человеческого общежития на способах расчета равновесия и гармонизации страстей. При этом Фурье трактовал равновесие как категорию универсальную для всего мироздания. Философия «магического идеализма», которую в XIX в. Новалис проповедовал во *Фрагментах*, базировалась на динамическом равновесии в человеке реального, идеального и фантастического, а также на равновесии между внутренним миром человека и фактической действительностью. Равновесие физических систем служило точкой отсчета для социологических изысканий Огюста Конта и Герберта Спенсера.

Для философии XX в. моделью равновесия становится уже живой организм. А.А. Богданов подробно разрабатывает принцип «подвижного равновесия» систем, в основе которого лежит обмен веществом и энергией между неживым или живым комплексом и его средой.⁴ Поскольку среда постоянно изменяется, комплекс может устойчиво существовать и развиваться, только тесно взаимодействуя с ней. Богданов формулировал сущность этой теории: «От равновесия через нарушающую его борьбу двух сил к новому равновесию».⁵ Следом за Богдановым, опираясь на его «тектологию», Н.И. Бухарин в работах разрабатывает 1920-1928 гг. «закон динамического равновесия», который предвосхищает многие принципы современной экологии и биоэтики.⁶ В 1920-е гг. А.А. Еленкин выдвигает гипотезу эквивалентогенеза на основе «закона подвижного равновесия в сожительствах и сообществах растений», а В. Сарабянов в работе 1922 г. *Исторический материализм. Популярные очерки* обосновывает теорию равновесия, в которой рассматривает скачки как «процессы нарушения равновесия», что по сути сводило на нет учение диалектического материализма о единстве и борьбе противоположностей.

Совершенно очевидно, что в большинстве исследований понятие «равновесие» противопоставляется понятию «динамическое равновесие»: последнее означает отнюдь не отсутствие противоположно направленных сил, не результат отсутствия противоречий, не статическое, устойчивое,

⁴ Богданов 1913-1922.

⁵ Богданов 1920, 197. Не исключено, что в его теории «подвижного равновесия» Богданова сказалось учение о равновесии шахматиста Вильгельма Стейница. В работах 1885 г. «Современная школа и её тенденции» и «Морфи и шахматная игра его времени» первый чемпион мира по шахматам изложил теорию, согласно которой любая правильная игра строится на динамической смене равновесий. Игрок, допустивший ошибку, соответственно, теряет баланс и поэтому должен использовать принцип динамического равновесия в позиции защиты.

⁶ См. например: Бухарин 1988, 39-49; Бухарин 1989, 94-176.

неизменное состояние покоя (иными словами – не статическое равновесие), а постоянную активную рекомбинацию форм и явлений.

Можно говорить о том, что смена культурных парадигм есть смена равновесий.⁷ Нарушение равновесия ведет к культурным конфликтам и в осложненной форме – к катастрофам, войнам, террору. Культура, таким образом, может нормально функционировать только в форме динамического равновесия.

Цирковое искусство помогает преодолеть разрыв между компонентами культуры, создать необходимое динамическое равновесие между ними. Цирк является единственным искусством, презентующим организмическую и механическую форму равновесия. Поэтому цирковое искусство в разные культурно-исторические эпохи оказывалось важной моделирующей системой, влиявшей на динамику равновесия культуры и общества, а также на динамику междискурсивного равновесия.

Цирк со времен античности был занят сохранением первичных форм и одновременно выработкой новаторских. В его основе находится, с одной стороны, ритуал, который сохраняет аутентичность первичных форм, постоянно воспроизводит их, а, с другой стороны, – преодоление ритуала, создание новых форм. Создавая динамическое равновесие между компонентами культуры, цирк, тем самым, преодолевает разрыв между ними. Поскольку цирковое искусство обладает мощным интегративным и миротворческим потенциалом, можно утверждать, что в цирковом пространстве осуществляется диалог не только в пределах одной культуры, но и шире – диалог культур.

Цирк – своеобразная форма самосознания современной эпохи, когда в самой жизни необычайно возрастает спрос на моделирование равновесия между социумом и средой обитания, между различными и даже противоположными тенденциями в культуре, разными дискурсивными практиками, архаичными формами и новейшими достижениями науки и техники, человеком и другими живыми формами. Поэтому античный и современный цирк не противостоят друг другу,⁸ а сами находятся в динамике историко-культурного равновесия.

2. *Ludi circenses*. (К теории цирка)

Вопрос о сущности циркового искусства, занимающего важнейшее место в осмыслении культурного процесса в целом, остается в культуроведении,

⁷ Heider 1988.

⁸ Ср. точку зрения Евгения Кузнецова: Кузнецов 1931, 18.

литературоведении, философии современности малоисследованным. Николай Хренов первым заговорил о цирке как пробеле в теории культуры.⁹

Несмотря на относительно удовлетворительное состояние с исследованиями по истории цирка (в основном описательного характера), теория цирка находится не в зачаточном состоянии, но, можно сказать, вообще не существует.¹⁰

Действительно, теоретический дискурс о цирке существует в современной европейской и американской науке фрагментарно, локально и несистематично. Его заменяют главным образом историко-описательные работы.¹¹ Проблематизация и концептуализация цирка актуализируется в 1970 гг. в связи с разработкой теории игр. У истоков этой концептуализации стоит Йохан Хейзинга, который рассматривал игру как форму становления человеческой культуры и одновременно указывал на применение принципа *ludi* на ипподроме Византии.¹² Первичными формами игры для философа фактически оказываются ритуал и цирк. Поль Буссак в 1970-1990-гг. посвящает цирку целый ряд теоретических работ, где прослеживается связь семиотики цирка с эпистемологией, исследуется взаимодействие циркового искусства с другими дискурсивными практиками.¹³ Попытка осмыслить семантику цирка в интермедиальном контексте приводит Р. Огю к выводу о том, что цирк – это «телевидение XIX века».¹⁴ В последнее время появилось несколько теоретических работ бывшего коверного клоуна и иллюзиониста С.М. Макарова, в одной из которых автор разрабатывает теорию искусства мировой клоунады, а в другой – анализирует сакральные ритуалы, архаические обряды, магические действия, секретные навыки шаманов, трансформировавшиеся в художественный мир цирка. Исследователь считает, что история циркового искусства берет начало в протоиндоевропейском шаманизме.¹⁵

Но ни один из исследователей ни на русском, ни на европейском материале до сих пор не вышел на создание общей теории цирка в культуре. Первым приближением к такой теории можно считать вышеупомянутые работы Николая Хренова. Исследователь справедливо полагает, что открытие циркового искусства в XX в. связано с эпохой массовой коммуникации и осмыслением цирка в качестве универсальной зрелищной формы.

⁹ Хренов 2006а, 41-102; Хренов 2006б, 303-321.

¹⁰ Хренов 2006а, 43.

¹¹ Джанелидзе 1959; Дмитриев 1977; Jando 1977.

¹² Huizinga 1961, 172.

¹³ Bouissac 1976. См. также ряд других работ этого автора: Bouissac 1992 и 1995.

¹⁴ Auger 1974, 127.

¹⁵ Макаров 2001; Макаров 2006.

Однако, чтобы полнее осмыслить сущность циркового искусства в культуре, необходимо учитывать теорию динамического равновесия.

Цирк – особый феномен в культуре. Он никогда не подвергался маргинализации и уже во времена античности играл первостепенную роль в культурной и политической жизни Греции, Рима и Византии. Именно в трудах древнегреческих, древнеримских, византийских философов (*Peri hippikes* (О верховой езде) и *Hipparchikos* (О командовании конницей) Ксенофонта; *De haruspicum responso* (Печь об ответах гарустиков) Цицерона) отражены одни из первых исторических фактов о цирке.

В трудах античных ученых закладываются и элементы теоретического осмысления цирка. Так, Овидий в *Ars amatoria* (Наука любви) пишет о цирке как об идеальном интимном пространстве в культуре. Луций Анней Сенека в работе *De Vita Beata* (О Блаженной жизни), сводя цирк «к крикам и рукоплесканию», «неуместному шуму и болтовне», тем самым, характеризует цирк как антиэстетический феномен. Тертуллиан в трактате *De spectaculis* (О зрелищах), указывая, что в основе цирка – архаические языческие обряды, считал цирк пережитком язычества, нехристианским и даже дьявольским местом. Для ряда античных философов цирк – место сакрализации императорской власти. В раннем христианстве арена цирка часто считалась местом сакрализации мучеников (Ср. Житие Святого Маманта Кесарийского (Каппадокийского), скончавшегося в 275 г.). Теоретические изыскания о цирке носили, однако, фрагментарный характер и в более поздние эпохи. Основное же содержание работ о цирковом искусстве в XIV-XIX вв. по-прежнему имело преимущественно историко-описательный характер. Можно утверждать, что осмысление цирка со времен античности до конца XVIII в. (в Европе) и до первой трети XIX в. (в России) происходило главным образом в рамках изобразительных искусств, главным образом живописи и графики.

3. Русский цирк: от периферии внимания культуры к центру

Эстетический, философский и общекультурный ренессанс циркового искусства происходит с появлением в конце XVIII в. первых стационарных цирков в Европе. Основателем такого стационарного циркового манежа принято считать Филиппа Астлея, открывшего в 1770 г. в Лондоне школу верховой езды, где давались и представления, а затем в 1779 г. – специальное здание для школы верховой езды, названное «Амфитеатром верховой езды». Он же основал и первую цирковую династию. Помимо конно-акробатических номеров в программе появились дрессировщики собак, канатные плясуны, акробаты, клоуны, прыгуны и жонглеры, устраивались спектакли. Во Франции одним из первых стал цирк в Лионе, основанный

выходцем из Италии Антонио Франкони. Он открыл цирк и в Париже, а в 1807 г. его сыновья построили во французской столице новое здание, на фронтоне которого впервые появилось слово «цирк», вытеснив вскоре все прежние наименования.

Для России характерен тот же процесс: с появлением первых стационарных цирков цирковое искусство сдвигается из периферии внимания культуры в центр. Первый стационарный цирк в Санкт-Петербурге – цирк Жака Турниера, построенный в 1827 г. по проекту архитектора С.Л. Шустова, представлял собой деревянное здание без особых архитектурных излишеств. Следом за цирком Турниера в Петербурге и Москве появилось несколько других деревянных – стационарных и временных – цирковых зданий: петербургский и московский цирки Луи Сулье, цирк Карла Бергамеско в Москве, цирк Карла Гинне в Петербурге. Именно Карл Гинне в 1867 г. впервые подал прошение о получении в аренду участка Инженерного сквера для постройки первого в России каменного здания. Однако проект первого каменного цирка был реализован лишь десятью годами зятем Карла Гинне – Газтано Чинизелли. Цирк Чинизелли, выстроенный на Фонтанке по проекту архитектора В.А. Кеннеля и открытый в 1877 г. (Рис. 1), практически сразу стал приравняться к Императорским театрам. За проект роскошной царской ложи Николай I пожаловал Кеннелю бриллиантовый перстень.

В России примерно с первой трети XIX в. начинается интенсивный процесс осмысления эстетической и общекультурной ценности циркового искусства, причем уже не столько в рамках изобразительных искусств (А.П. Сапожников, Л.М. Соломаткин, С. Шамот (Рис. 2)), сколько благодаря появлению целого ряда литературных произведений о цирке: Д.В. Григорович создает повесть «Гуттаперчевый мальчик», А.П. Чехов – «Каштанку» и «Ярмарку», В.А. Соллогуб «Собачку», А. Куприн пишет целую серию цирковых рассказов («Allez», «В цирке», «Ольга Сур», «Дочь великого Барнума»), М. Горький – рассказы «Встряска» и «Клоун».

Сами цирковые актеры увлекаются кино. Владимир Дуров был сценаристом, режиссером и дрессировщиком в фильме-пародии *И мы как люди*, снятом в 1914 г. А.А. Ханжонковым. Анатолий Дуров лично снялся в 1915 г. в кинодраме А. Гурьева *Золото, слезы и смех*, а также дрессировал своих животных для съемок в комедийных лентах.

Ренессанс цирковой культуры, вызвавший интенсивный процесс визуализации в русской культуре конца XIX-начала XX вв. и снижение литературоцентрической ориентации (об этом пишет и Н. Хренов), был во многом мотивирован самой литературой и литературными деятелями (Куприн, например, хорошо знал многих цирковых артистов – циркового борца Бамбулу, итальянского клоуна Джакомо Чирени и др.). Цирк до появления

кино и TV не только отражает смену культурных парадигм,¹⁶ но и оказывает на эту смену влияние.

4. «*Panem et circenses*»: «Циркизация» русского культурного пространства

Начало теоретическому дискурсу о цирке не только в России, но и в Европе было положено «Манифестами» 1910-1916 гг. итальянских и русских футуристов,¹⁷ швейцарских дадаистов. Среди театральных искусств на первое место футуристы и дадаисты ставили мюзик-холл, который считали одной из разновидностей цирка.¹⁸ Василий Каменский, к примеру, в октябре 1916 г. выступал в цирке братьев Есиковских. Облаченный в костюм Разина, он исполнял на манеже песни из своего романа *Стенька Разин*.¹⁹ Заключить договор с поэтом посоветовал Есиковским борец-атлет Иван Заикин. Кстати, именно Заикин дал Каменскому деньги на издание книги стихов *Девушки босиком*.²⁰ Цирк, с точки зрения футуристов, акцентирует внимание на опасности и одновременно является формой ее преодоления.

В это же время некоторые историки культуры начинают замечать, что цирк – источник средств массовой информации, своего рода, *пра*-медиа. Так, по словам Ф.И. Успенского, цирковой ипподром «представлял единственную арену, за отсутствием печатного станка, для громкого выражения общественного мнения, которое иногда имело обязательную силу для правительства».²¹

Вместе с тем, важную роль в формировании теории цирка сыграли доклады и диспуты о сущности циркового искусства и об инновативной роли цирка, проходившие в 1918 г. в Москве в помещении Художественной студии, открытой при созданном весной того же года Доме цирка. В докладах и диспутах участвовали А. Луначарский, В. Мейерхольд, В. Каменский, А. Мариенгоф и многие другие деятели искусства. А. Луначарский в изложенной им эстетической программе обновленного цирка считал, что цирк должен стать тем, «чем должен быть: академией физической красоты и остроумия».²² 21 января 1919 г. Дом цирка анонсировал доклад Луначарского «Народный цирк и пути его развития», в котором нарком просвещения охарактеризовал цирк как «школу смелости» и «вершину комиче-

¹⁶ См. об этом: Хренов 2006а, 50.

¹⁷ Особую роль играли также переводы на русский язык «Манифестов» итальянских футуристов, осуществленные в 1914 г. Вадимом Шершеневичем.

¹⁸ См. об этом: Дмитриев 1977, 272.

¹⁹ Каменский 1918, 184.

²⁰ О взаимоотношениях В. Каменского и И. Заикина см.: Крусанов 2003, 53-54, 58, 68, 435, 498.

²¹ Успенский 1914, 506.

²² Луначарский 1981, 313.

ского». Мейерхольд, Мариенгоф, Каменский провозгласили «гибель театра» и объявили, что реанимировать это искусство возможно только благодаря вмешательству цирковых актеров, применению цирковых приемов, включению в театральные постановки цирковых жанров, в особенности акробатики. Мейерхольд опирался в своих высказываниях на конкретный опыт: в 1918 г. он был вместе с Маяковским сорежиссером его пьесы «Мистерия-буфф», написанной поэтом к первой годовщине Октябрьской революции и включенной Центральным бюро по организации празднеств в честь годовщины революции в число праздничных мероприятий. Премьера, состоявшаяся 7 ноября 1918 г., поразила зрителей сходством спектакля и его оформления с цирковым представлением. Автором декораций был Казимир Малевич. Как известно, он же создал в 1914 г. образ метафизического авиатора, который, с цилиндром на голове и с игровой картой в руке, был подобен фокуснику из цирка: все окружающие его предметы словно дематериализовались на глазах у зрителей в нулевую форму (Рис. 3).

Маяковский, исполняя в спектакле сразу две роли – «Человека просто» и черта Мафусаила, – в большей степени демонстрировал на сцене цирковые, нежели театральные приемы. Связь *Мистерии-буфф* с цирковым искусством была настолько очевидна, что три года спустя режиссер Алексей Грановский ставит ее в помещении Государственного цирка на Цветном бульваре – специально для приехавших в Москву делегатов III Конгресса Коминтерна. Представители международного пролетариата смотрели пьесу на немецком языке в переводе Риты Райт.

В конце января 1919 г. при Театральном отделе Наркомпроса была учреждена Секция цирка,²³ ставшая в 1919–22 гг. не только подотделом Театрального отдела (ТЕО) Наркомпроса РСФСР, но и взявшая на себя функцию первого советского органа по руководству цирками. Ей и было поручено провести национализацию московских цирков и разработать план реформы их репертуара. В московских дискуссиях 1918–1919 гг. о цирке были впервые сформулированы две позиции, имевшие важное значение для процесса визуализации культуры XX в.: 1) «Циркизация» сценических форм; 2) Театрализация цирка.²⁴ 3) Кроме того, можно обозначить третью тенденцию, в определенной степени связанную с идеей театрализации цирка: политизация цирка.

Дебаты о роли цирка в культуре, начатые в Доме цирка, послужили в 1920–30-е гг. толчком для целого ряда работ теоретиков искусства и литера-

²³ Примечательно, что большую часть Секции цирка составили представители авангарда – поэты Иван Рукавишников, Вадим Шершеневич, Василий Каменский, художники Павел Кузнецов, Борис Эрдман, скульптор Сергей Коненков, композитор Сергей Потоцкий, балетмейстеры Александр Горский и Касьян Голейзовский.

²⁴ См. об этом подробнее: Эрдман 1928, 6–8.

туры,²⁵ а также основой для экспериментов в области кино, театра, живописи, скульптуры и даже архитектуры. В большинстве случаев теоретики оказывались одновременно экспериментаторами (художниками, режиссерами, актерами) в области визуальных искусств. В теоретических работах о цирке явно прослеживались все те же две тенденции, что и в устных дебатах 1918-1919 гг.: «циркизация» сценических форм и театрализация цирка.

Сторонники «циркизации» сценических форм считали цирк универсальной зрелищной формой, рефлексy которой обнаруживаются в большинстве дискурсивных практик: литературе, кино, театре, живописи. Писатель и сценарист Борис Гусман, например, определял цирк как универсальное искусство «освобожденного» человека:

Театр, кино, цирк – вот три вида зрелищного искусства, которые за последние годы все больше и больше пропитывают друг друга способами своего воздействия на зрителя. И нужно сказать, что в этом процессе цирку пришлось меньше всего заимствовать у других [...] Да потому что цирк является наиболее законченным, целостным, самодовлеющим видом искусства [...] Театр и кино дают широкое поле для любительства, для фальсификации. Цирк совершенно исключает возможность этих явлений. Здесь все построено на технике, квалификации, мастерстве [...] Здесь точность возведена в систему.²⁶

В 1919 г. в художественно-литературно-театральной газете *Жизнь искусства* за 4-5 ноября выходит статья Виктора Шкловского «Искусство цирка», в которой цирк характеризуется как предел искусства, «обнаженный прием»:

Затруднение – вот цирковой прием. Поэтому если в театре каноничны поддельные вещи, картонные цепи и мячи, то зритель цирка был бы справедливо возмущен, если бы оказалось, что гири, поднимаемые силачем, весят не столько, сколько об этом написано на афише. Театр имеет другие приемы, кроме простого затруднения, поэтому он может обходиться и без него.²⁷

Все последующие статьи Шкловского о цирковом искусстве («Цирк и искусство», *Огонек*, 1926, 24; «Прекрасный, как зебра», *Цирк*, 1926, 2) про-

²⁵ В 1922 г. на базе Секции цирка по предложению коллегии Наркомпроса было организовано Центральное управление государственными цирками (ЦУГЦ), руководившее цирками в РСФСР в 1922-31-м гг. Печатным органом ЦУГЦ стал двухнедельный иллюстрированный журнал *Цирк*, выходящий с 1925 по 1927 гг., а затем *Цирк и эстрада*, просуществовавший с 1927 по 1930 г. На страницах этих журналов как раз и развернулись основные дебаты, касающиеся сущности циркового искусства в культуре, роли цирка в обновлении художественного видения мира, нового смыслопорождения, создания революционных и инновационных стратегий в культуре.

²⁶ Гусман 1925, 9.

²⁷ Шкловский 1990, 107.

должают концептуализовать цирк как вершину искусства и доказывать, что цирк оказывает влияние на литературу и литературный процесс. Описывая цирковые приемы в *Zoo*, Шкловский не просто идентифицирует их с литературными, а признает первичными по отношению к литературным приемам. Литературный текст, по Шкловскому, воспроизводит принципы построения циркового представления. Сергей Эйзенштейн в работе 1923 г. «Монтаж аттракционов» разрабатывает понятие аттракциона в культуре. Данный цирковой прием проецируется в теории Эйзенштейна на приемы кино и фотографии, в частности, на кино- и фотомонтаж:

Аттракцион в формальном плане я устанавливаю как самостоятельный и первичный элемент конструкции спектакля – молекулярную (то есть составную) единицу действительности театра и театра вообще. В полной аналогии – «изобразительная заготовка» Гросса или элементы фотоиллюстраций Родченко. [...] Аттракцион ничего общего с трюком не имеет. Трюк, а вернее, трик (пора этот слишком во зло употребляемый термин вернуть на должное место) – законченное достижение в плане определенного мастерства (по преимуществу акробатики), лишь один из видов аттракционов в соответствующей подаче (или по-циркового – «продаже» его) в терминологическом значении является, поскольку обозначает абсолютное и в себе законченное, прямой противоположностью аттракциона, базируемого исключительно на относительном – на реакции зрителя. Настоящий подход коренным образом меняет возможности в принципах конструкции «воздействующего» построения (спектакль в целом): вместо статического «отражения» данного, по теме потребного события и возможности его разрешения единственно через воздействия, логически с таким событием сопряженные, выдвигается новый прием – свободный монтаж произвольно выбранных, самостоятельных (также и вне данной композиции и сюжетной сценки действующих) воздействий (аттракционов), но с точной установкой на определенный конечный тематический эффект – монтаж аттракционов. [...] Школой монтажера является кино и главным образом мюзик-холл и цирк, так как, в сущности говоря, сделать хороший (с формальной точки зрения) спектакль – это построить крепкую мюзик-холльную – цирковую программу, исходя от положений взятой в основу пьесы.²⁸

Монтаж кадров – художественный эквивалент прыжка, каждый последующий кадр – это резкий «перескок» от предыдущего, вызывающий шок у зрителя. Акробатический прыжок в цирке, таким образом, аналог ассоциации в киноискусстве.²⁹ Таким образом, по Эйзенштейну, любое произведение кинематографа воспроизводит элементарную структуру циркового представления. В дальнейшем Эйзенштейн определяет

²⁸ Эйзенштейн 1923, 70.

²⁹ См. об этом подробнее: Ямпольский 2005, 345.

цирк как философский образ развития homo sapiens и подходит к пониманию цирка как возможности динамики равновесия в культуре:

И каждый, если не головою и памятью, то ушным лабиринтом и когда-то отбитыми локтями и коленями, помнит ту трудную полосу детства, когда почти единственным содержанием в борьбе за место под солнцем у каждого из нас ребенком была проблема равновесия при переходе от четвертого состояния «ползунка» к гордому двуногому состоянию повелителя Вселенной. Отзвук личной биографии ребенка, векового прошлого всего его рода и вида.³⁰

Идея «циркизации» сценических форм отразилась на важнейших экспериментах в художественной культуре 1920-х гг. и далее и прежде всего, на монтаже как одном из принципов кинематографии, мультипликации и авангардного фотоискусства (ср. монтажные фотоэксперименты А. Родченко). В постановках Филиппа Астлея усматривает принцип монтажа историк цирка Евгений Кузнецов.³¹ Об «органической связи» цирка и кинематографии пишет режиссер и сценарист Лев Кулешов. При этом он не считает трюковые фильмы, насыщенные цирковыми элементами, ярким примером родства кино и цирка. Связующим звеном между этими двумя видами зрелищ для Кулешова оказывается предельное выявление личностью своих возможностей, для цирка и кино важны не перевоплощение, не подражание (как в театре), а динамическое равновесие всех личностных ипостасей. Ошибка в этих искусствах недопустима, поскольку всегда оборачивается утратой динамического равновесия и влечет за собой трагедию. Цирк, как и кино, для Кулешова – прекрасная возможность динамического равновесия между разными культурными пространствами. Цирковой актер подобен киноленте, так как «не ограничен местом работы» и «кочует по всему миру».³²

На цирковых приемах строит свои кинофильмы Иван Перистиани. Действие фильма *Красные дьяволята* (1923 г.), в котором принимали участие артисты цирка – акробат Бен-Селим, эквилибристка Жозеффи (Софья Львовна Липкина) и клоун Есиковский – насквозь пронизан цирковыми трюками. Эпизоды – развернутые цирковые номера, включающие жонглирование, эквилибристику, фокусы. Фильм Перистиани насыщен аллюзиями на представления, происходившие на античных цирковых ипподромах. Сражения между красными и махновцами инсценируются как бои гладиаторов или конфликты цирковых партий, а многочисленные погони – как бега колесниц.

³⁰ Эйзенштейн 2002, 436.

³¹ Кузнецов 1931, 88.

³² Кулешов 1925.

Цирковые аллюзии прослеживаются и в изобразительном искусстве. Так, на эпическом полотне 1925 г. Митрофана Грекова «Тачанка. Пулеметам продвинуться вперед!», изображение тачанки напоминает несущуюся во время конных ристаний в римском цирке колесницу.

Во многие театры приглашали преподавателей разных цирковых дисциплин. Борис Эрдман видел в цирковом искусстве источник инноваций конструктивистского театра: «Циркачи помогли тогда тому, что актер нарождавшегося тогда конструктивного театра сумел оторваться от пола сцены. Циркачи же научили «заполнять» вертикали сценической коробки».³³

Эрдман, создавший целую серию эскизов для цирковых костюмов («2 Каранжо», «Костюм велосипедистов Польди», «Эскиз костюма для Виталия Лазаренко»), относил эти свои работы к области творческой неудачи на том основании, что он не учел в достаточной степени «законы движения» и динамику равновесия между «телом в движении» и «костюмом».³⁴

Сторонники «циркизации» сценических форм по сути разрабатывали принципы новой зрелищности, основанной на цирковых приемах. Цирковая техника, в частности, жонглирование, применялась как элемент воспитания актерской пластики Александром Таировым в Камерном театре, а также как внешняя выразительная возможность техники театральной Сергеем Радловым в Театре Народной Комедии. Мейерхольд полагал, что «цирковым артистам нечему учиться ни у актеров, ни у режиссеров драмы».³⁵ Цирковая внешняя техника как возбудитель внутреннего самочувствия актера стала основополагающей в созданной Мейерхольдом биомеханике. Режиссер ориентировался при этом на практику цирковых артистов, в частности «летающего» клоуна Виталия Лазаренко. (Рис 4) В постановках пьесы Фернана Кроммелинка «Великодушный рогоносец» и «Смерти Тарелкина» Александра Сухово-Кобылина он на основе биомеханики во всей полноте применил метод «циркизации театра», возвращавший не только актеру, но и зрителю полноту ощущения возможностей тела и окружающего его сценического пространства.

В 1930-1940-е гг. появляется несколько важных культурологических работ, в которых в большей степени затронуты проблемы семантики циркового искусства, нежели его формы. Михаил Бахтин разрабатывает в книге *Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса* понятие карнавальности в культуре. «Гротескное» карнавальное

³³ Эрдман 1928, 6.

³⁴ Эрдман 1928, 8.

³⁵ Гротескное наследие В.Э. Мейерхольда, 1978, 34.

тело, по Бахтину, в XX в. «полнее всего сохранилось в балаганах и отчасти в цирке»:

Это – своеобразная комическая игра в смерть-воскресение одного и того же тела; тело это все время падает в могилу и снова подымается над землею, непрерывно движется снизу вверх (обычный трюк – мнимая смерть и неожиданное воскресение клоуна). Телесная топография в народной комике неразрывно сплетается с топографией космической: в организации балаганного и циркового пространства, в котором движется комическое тело, мы прощупываем те же топографические члены, что и в строении мистерийной сцены: землю, преисподнюю и небо (но, конечно, без христианского осмысления их, свойственного мистерийной сцене); прощупываются здесь и космические стихии: воздух (акробатические полеты и трюки), вода (плаванье), земля и огонь.³⁶

Цирк трактуется Бахтиным как состояние, идеальное для достижения человеком свободы; семантика циркового представления (балаган, по Бахтину, одна из вариаций цирка) связана с вечным возрождением, динамикой равновесия жизни и смерти.

Ольга Фрейденберг в книге *Поэтика сюжета и жанра* (1936 г.) посвящает семантике циркового искусства два небольших раздела «Гладиаторские игры в Риме» и «Цирковые игры». Исследовательница считает, что архаические цирковые состязания дали «со временем структуру литературной драме».³⁷ Происхождение цирка Фрейденберг связывает, с одной стороны, с римским погребальным обрядом,³⁸ а с другой, – с римским обрядом триумфа. Подчеркивая ритуальное происхождение цирка (для Фрейденберг культура начинается с ритуала), она, по сути, характеризует цирк как наиболее архаичный зрелищный вид искусства.

Одновременно в Секции цирка рождается (существует, однако, недолго) обратное «циркизации» культуры явление: экспансия литературы, театра, кино, живописи, философии, политики на арену цирка, что приводит к двум довольно сходным тенденциям: театрализации и политизации цирка.

Эти замыслы были обозначены в большей мере экспериментально, нежели теоретически. Работы по театрализации цирка, к примеру, можно обозначить небольшим количеством имен. Так, Юрий Анненков в статье «Веселый санаторий», опубликованной в журнале *Жизнь искусства* за 1919 г. (1-2 ноября, № 282-283) уравнивает цирк с героическим театром. Всеволод

³⁶ Бахтин 1965, 70.

³⁷ Фрейденберг 1936, 141-142.

³⁸ На связь цирка с погребальным обрядом обратил внимание Николай Гумилев в произведении 1908 г. «Основатели»: «Здесь будет цирк, – промолвил Ромул, – | Здесь будет дом наш, открытый всем». | «Но надо поставить ближе к дому | Могильные склепы» – ответил Рем.

Всеволодский-Гернгросс трактует цирк как «низовой театр», в котором «нашли себе приют самые разнообразные театральные и спортивные представления».³⁹

В русле концепции «театрализации» цирк приравнивается прежде всего к театральной сцене, поэтому именно из театра приходят в 20-гг. в цирк представители самых разных направлений художественной культуры: театральные режиссеры Н. Фореггер, А. Горский, К. Голейзовский, Н. Петров, Н. Горчаков, Н. Акимов, С. Радлов, поэты И. Рукавишников и В. Шершеневич, художники Б. Эрдман, П. Кузнецов, В. Бехтеев, скульптор С. Коненков. Странники концепции театрализации цирка выдвинули на первый план мысль о важной роли циркового искусства для восприятия других дискурсивных практик: визуальных (театр, балет, живопись, кино) и невизуальных (литература, философия). В 1919 г. скульптор Сергей Коненков на арене 1-го Московского цирка поставил пластическую сюиту «Самсон» из «живых скульптур» в исполнении атлетов и борцов, которые на вращающемся в центре манежа пьедестале под лучами прожекторов застыли в пластических позах, изображая сцены из библейского мифа. Руководитель балетной группы Горский создает на арене цирка развернутый танцевальный дивертисмент «Шахматы», при этом состав цирковых исполнителей он пополняет своими учениками – артистами Большого театра. Художник П. Кузнецов выиграл конкурс на роспись зрительного зала и купола Второго госцирка. Он же вместе с Бехтеевым и Эрдманом создавал в цирке эскизы костюмов для клоунов и акробатов. Николай Фореггер переносит на манеж свои опыты по соединению масок итальянского импровизационного театра со злободневной буффонадой в постановке первой революционной пантомимы «Политическая карусель» на текст Рукавишникова, а также систему театрально-физического тренажа (тефизтренажа), одним из первых примеров которой стали «Танцы машин», имитировавшие отлаженную работу производственных механизмов. (Рис. 5). Впервые продемонстрированные в 1922 г., «танцы», составленные из симметричных композиций, исполняемыми совершенными мускулистыми телами в 1930-е гг. вошли в эстетику массовых физкультурных зрелищ.

Идея театрализации цирка, как ни странно, перекликалась с концепцией политизации циркового пространства. 26 августа 1919 г. был опубликован декрет Совета Народных Комиссаров о национализации театров и зрелищ за подписью В.И. Ленина. Для Ленина цирк – важнейшее из искусств наряду с кино. В беседе с Луначарским он однажды заметил: «Пока народ безграмотен, важнейшими из искусств для нас являются кино и цирк»,⁴⁰ имея в виду, что цирк и кино – зрелища, наиболее доступные широким массам.

³⁹ Всеволодский-Гернгросс 1929, 333.

⁴⁰ Беседа В.И. Ленина с А.В. Луначарским 1970, 579.

Именно поэтому они могут быть прекрасно использованы в целях революционной пропаганды и агитации. Еще до опубликования Декрета Рукавишников и Фореггер разрабатывают сценарий «Политической карусели» – первой революционной цирковой пантомимы. М.Ф. Андреева, К. Марджанов, Н. Петров, С. Радлов, В. Соловьев, А. Пиотровский работают над постановкой массовой инсценировкой «К мировой Коммуне», представление которой осуществилось поздно вечером 19 июля 1920 г., как раз в день открытия Второго конгресса III Коммунистического интернационала – у здания Фондовой Биржи в Петрограде. Гигантская инсценировка (в ней участвовало около 4-х тысяч человек!) по жанру была близка цирковой пантомиме: в финале она переросла в грандиозное зрелище, представлявшее собой осажденную Советскую республику.

Однако оба замысла (театрализация и политизация цирка) так и не были доведены до логического конца. Историк цирка Евгений Кузнецов не случайно приводит в своем исследовании 1931 г. довольно большой пассаж из театрального фельетона Теофиля Готье:

Будь мы правительством, мы назначили бы цирку субсидию в три или четыре миллиона и послали бы туда директором Шатобриана, Ламартина, Виктора Гюго или еще более крупных поэтов, если бы таковые оказались; в декораторы мы взяли бы Энгра, Делакруа [...] – всех представителей современной живописи; мы заставили бы Россини писать военные марши и увертюры и на сцене цирка в семь или восемь раз превосходящей нынешнюю, мы стали бы представлять тогда гигантские народные эпопеи. [...] Зрелища цирка расширяли бы кругозор, приподнимали бы душу величественными образами и действительно боролись бы с жалким мещанским строем мыслей, которые стоят в порядке сегодняшнего дня.⁴¹

Сторонник «циркизации» культурного пространства, Кузнецов, цитируя Готье, утверждает, что хотя цирк и способен стать идеальным пространством для агитации и пропаганды, он и сам по себе может быть эквивалентен государству. Об этом пишет и Павел Флоренский. Отбывая в 30-е гг. ссылку на Дальнем Востоке, он посвящает цирку небольшой, но весьма примечательный пассаж:

Дорогая Тика, в этом письме хочу рассказать тебе об особом цирке, который устраивают в Швеции. Цирк этот называется «Человек-Цирк». Он устраивается в сравнительно небольшом здании, примерно на 80 человек зрителей. Здание оборудовано, как настоящий цирк: места для зрителей, ложи, место для оркестра, арена и даже губернаторская ложа. У входа в цирк – касса. Входишь, садишься на свое место. Над углублением, где оркестр, виднеются верхушки инстру-

⁴¹ Цит. по: Кузнецов 1931, 119.

ментов – трубы и пр. Звонки. Начинается музыка. Верхушки инструментов колышатся, временами мелькает палочка дирижера. Но игрок – только одна труба: в оркестре только один человек, он – музыкант, он же клоун, он же наездник, он же фокусник, он же – и директор цирка. По окончании музыки выбегает на арену небольшая лошадка с всадником. Лошадь эта – из папье-маше, через брюхо и спину ее просовывается наездник, ноги его прикрываются попоной. Он бежит по арене со своей лошадью и проделывает всевозможные упражнения. Затем лошадь убегает с арены и почти немедленно выходит клоун – тот же человек, но в другой одежде. Он показывает разные клоунские проделки. Затем выходит фокусник и т. д. Так проводится вся программа единственным действующим лицом, которое непрерывно меняет одежду, вероятно, парик и вообще свой вид. По завершении представления в губернаторской ложе появляется «губернатор» – в военной форме, с эполетами. Он аплодирует и бросает на арену букет цветов. Губернатор этот – все то же Действующее лицо всего представления, и букет цветов – его последний выход.⁴²

Разумеется, Флоренский не имел в виду шведский цирк. Он намекает на «циркизацию» сталинского культурного и политического пространства; кроме того, из его пассажа можно понять, что цирк, так и не став политической ареной или агитплощадкой, обрел роль анархистской альтернативы государственной власти. Кстати, участники московского митинга анархистов, протестующих против государственности в искусстве, собрались в 1917 г. в помещении цирка Саламонского, где как раз и высказались против создания правительственного ведомства, контролирующего искусство. Для московских анархистов помещение цирка имело смысл пространства, свободного от иерархии и власти. А в 1930 г. на арене Ленинградского цирка демонстрировалась масштабная пантомима «Махновщина», в которой конные сцены, пожары и другие эффектные трюки, скорее, пробуждали в зрителе интерес к движению махновцев, нежели антипатию.

Эйзенштейн пишет в 1929 г., что сфера искусства – это «аудитория, внешне ставшая цирком, ипподромом, митингом, ареной единого коллективного порыва, единого пульсирующего интереса».⁴³ Теория цирка, разрабатываемая в 1920-30-х гг. русскими формалистами и представителями семантической школы, находит практическое выражение и продолжение в художественной практике Александра Родченко,⁴⁴ Даниила Хармса,⁴⁵ Александра Грина, Юрия Олеши, Ильи Ильфа, Евгения Петрова, Валентина Катаева, Григория Александрова, Ольги Блажевич и др.

⁴² Флоренский. 1998, 323.

⁴³ Эйзенштейн 1964, 40.

⁴⁴ О цирковой фотосерии А. Родченко см. подробно: Буренина 2006а.

⁴⁵ Об интересе Хармса к тематике цирка см.: Буренина 2006б.

Так, в 1933 г. Ильф и Петров совместно с Катаевым написали пьесу-обозрение «Под куполом цирка», которая с успехом шла в Москве и на сцене ленинградского Мюзик-холла, а в 1935 г. без особых изменений превращена тремя соавторами в киносценарий. На его основе Григорий Александров создал в 1936 г. фильм *Цирк*, где в еще большей степени, чем в киносценарии, иллюстрируется перенос цирковых моделей в культурное пространство сталинской эпохи.

К середине 30-х гг. цирк окончательно утверждается в культуре и как топос, и как универсальная зрелищная форма, развивается понимание эстетической и общекультурной ценности цирка, осмысление его роли в диалоге культур, а также закладываются основы семиотики цирка.

Л и т е р а т у р а

- Арнольд В.И. 1990. *Теория катастроф*, М.
- Бахтин М. 1965. *Творчестве Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса*, М.
- Ленин В.И. 1970. «Беседа В.И. Ленина с А.В. Луначарским», *Полн. собр. соч.*, 5-е изд., т. 44, М.
- Богданов А.А. 1913-1922. *Тектология*. Всеобщая организационная наука, в 3-х тт., М.
- 1920. *Философия живого опыта*, М.
- Буренина О. 2006а. «Время и арена цирка (парад-алле Александра Родченко)», *Književna Smotra. Časopis za svjetsku književnost, Zagreb* (в печати).
- 2006б. «Философия анархизма в русском художественном авангарде и 'замкнутые конструкции' Даниила Хармса», К. Ićin (ed.), *Даниил Хармс – Авангард в действии и отмирании*, Belgrad (в печати).
- Бухарин Н.И. 1988. «К постановке проблем теории исторического материализма (Беглые заметки). 1923 г.», *Избранные произведения*, М., 39-49.
- 1989. «Экономика переходного периода. Часть 1. Общая теория трансформационного процесса. Май 1920 г.», *Проблемы теории и практики социализма*, М., 94-176.
- Всеволодский-Гернгросс В. 1929. *История русского театра*, в 2-х тт., т. 2. Л., М.
- Гуревич З.Б. 1982. *Эквилибристика*, М.
- Гусман Б. 1925. «Цирк – кино – театр», *Цирк*, 1, 9.
- Джанелидзе Д.С. 1959. *Грузинский театр с древнейших времен до второй половины XIX в.*, Тбилиси.
- Дмитриев Ю. 1977. *Цирк в России. От истоков до 1917 года*, М.
- Каменский В. 1918. *Его - моя. Биография великого футуриста*, М.
- Крусанов А.Н. 2003. *Русский авангард 1907-1932. Исторический обзор*, Т. 2. Кн. 2., М.
- Кузнецов Е. 1931. *Цирк. Происхождение. Развитие. Перспективы*, М., Л.
- Кулешов Л. 1925. «Цирк – кино – театр», *Цирк*, 1, 14-15.
- Лотман Ю.М. 1992. *Культура и взрыв*, М.

- Лосев А.Ф. 1993. *Очерки античного символизма и мифологии*, М.
- Луначарский А.В. 1981. *О массовых празднествах, эстраде, цирке*, М.
- Макаров С.М. 2001. *Клоунада мирового цирка. История и репертуар*, М.
- 2006. *Шаманы, масоны, цирк. Сакральные истоки циркового искусства*, М.
1978. *Творческое наследие В.Э. Мейерхольда*, М., ВТО.
- Успенский Ф.И. 1914. *История Византийской империи*, т. I, СПб.
- Флоренский П. 1998. *Сочинения в 4-х томах*, т. 4. Письма с Дальнего Востока и Соловков. Сост. и общая ред. игумена Андроника (А.С. Трубачева), П.В. Флоренского, М.С. Трубачевой, М.
- Фрейденберг О. 1936. *Поэтика сюжета и жанра*, Л.
- Хренов Н. 2006а. *Кино. Реабилитация архетипической реальности*, М.
- 2006б. *Зрелища в эпоху восстания масс*, М.
- Шкловский В. 1990. *Искусство цирка, Виктор Шкловский. Гамбургский счет. Статьи – воспоминания – эссе, (1914-1933)*, М., 106-107.
- Эйзенштейн С. 1923. «Монтаж аттракционов», *Леп*, 3, 70-75.
- 1964. *Перспективы*. Избр. произв. в 6 тт., т.2, М.
- 2002. *Мистерия цирка. Структура как сюжет. Метод*, Том первый. Grundproblem. Москва, 431-439.
- Эрдман Б. 1928. «Неповторимое время», *Цирк и эстрада*, 3-4, 6-8.
- Ямпольский М. 2005. «Форма страха», Buhks N., Conte F. (ed.), *Семиотика страха* (серия «Механизмы культуры»), Париж, Москва, 339-354.
- Auget R. 1974. *Fêtes et spectacles populaires*, Paris.
- Bouissac P. 1976. *Circus and culture: A semiotic approach*, Bloomington.
- 1992. „Circus, Clowns and Culture“, Alpersen P. (ed.), *The Philosophy of the Visual Arts*, Oxford, 582-591.
- 1995. „The Circus as a Topos of European Literature and Art“, E. Miner, H. Toru (ed.), *The Force of Vision. Proceedings of the XIIIth Congress of the International Comparative Literature Association*, Tokyo, 447-454.
- Jando D. 1977. *Histoire mondiale du cirque*, Paris.
- Heider F. 1988. *Balance Theory*, N. Y.
- Huizinga J. 1961. *Homo ludens. Vom Ursprung d. Kultur im Spiel*, Hamburg.
- Voss M. 2006. *Grundlagen und Elemente einer Soziologie der Katastrophe*, Bielefeld.

olga_burenina@schlundmail.de

Список иллюстраций

- Рис. 1. Здание цирка Газтано Чинизелли (архитектор В. А. Кеннель)
- Рис. 2. С. Шамот. Цирковое представление в цирке Чинизелли (1878 г.)
- Рис. 3. К. Малевич. Авиатор. 1914 г.
- Рис. 4. Прыжок Виталия Лазаренко через два автомобиля. Фотография 1925 г.
- Рис. 5. «Танец машин» в постановке Форрегега 1927 г.

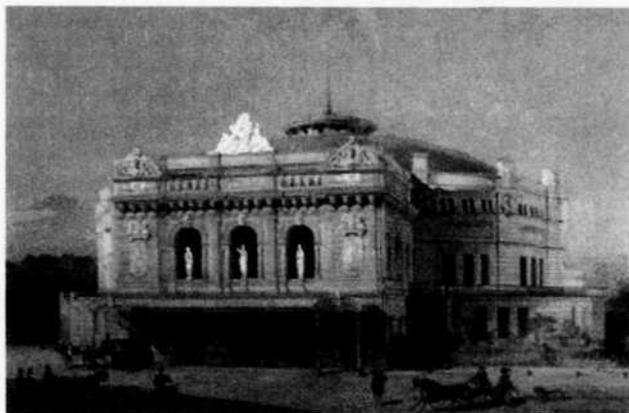


Рис. 1. Здание цирка Гаэтано Чинизелли (архитектор В. А. Кеннель)

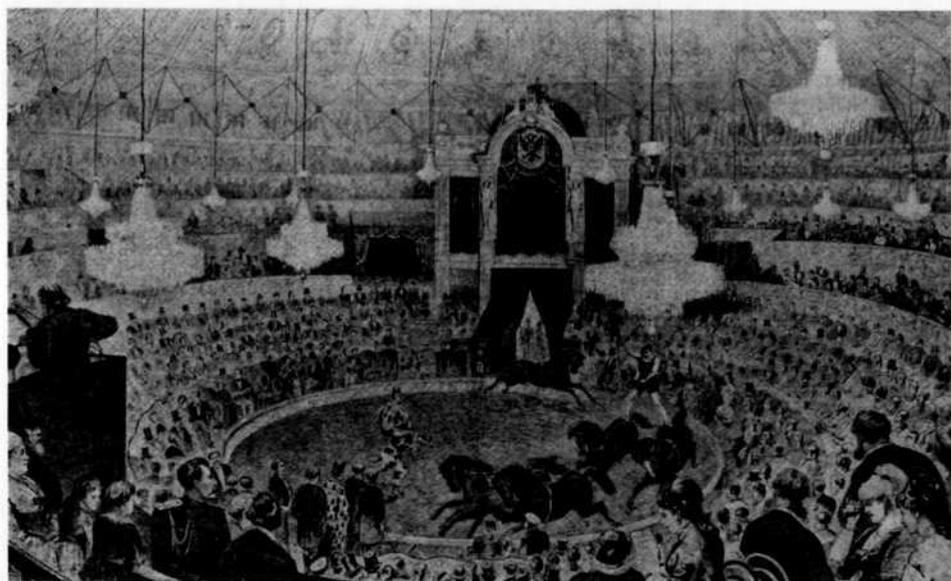


Рис. 2. С. Шамот. Цирковое представление в цирке Чинизелли (1878 г.)



Рис. 3. К. Малевич. Авиатор. 1914 г.



Рис. 4. Прыжок Виталия Лазаренко через два автомобиля. Фотография 1925 г



Рис. 5. «Танец машин» в постановке Николая Форрегера (1927 г.)

Schamma Schahadat

DER ANFANG DES MEDIUMS. URSPRUNGERZÄHLUNGEN ÜBER DIE FILMKUNST

Der Anfang eines Themas: für III.

Anfangsnarrative erzählen meist von einem Verbrechen. So sind die Mythen über den Ursprung des Feuers, die Claude Lévi-Strauss bei den Indianern gesammelt hat, allesamt vom Verbrechen geprägt: Die Menschen bemächtigen sich des Feuers, indem sie dem Jaguar, der einen Menschen-Jungen gerettet und adoptiert hatte, bestehlen und zudem seine Frau ermorden (Gé-Variationen, vgl. Lévi-Strauss 1980, 94ff.). Ähnlich verhält es sich mit den Narrativen zur Staatsgründung, die in der Regel mit der Erzählung vom Brudermord einher gehen. Obwohl Gründungsmythen die Aufgabe haben, die „Lücke“ zwischen dem Zustand der Rechtslosigkeit und dem Zustand des Rechts diskursiv zu schließen (vgl. Koschorke 2004, 42), bilden diese Gründungserzählungen durch ihre Bindung an das Verbrechen eine „verstörende Erzählkonvention“ (43) – zumal dieses Verbrechen nicht verborgen, sondern, im Gegenteil, immer wieder erzählt wird – die „Erzählkunst [scheint] das Ziel zu verfolgen, die [...] Ordnung zu diskreditieren“ (ebd.), heißt es bei Koschorke.

Die Anfänge der Kunst sind in der Rede über die Kunst selten ein Thema, es sei denn, es geht um die Anfänge des Kinos. Walter Benjamin beschreibt die Entstehung des Kinos in *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner Reproduzierbarkeit* als die Loslösung der Kunst vom Ritual – der Film, so Benjamin, bereitete den traditionellen Künsten solche Schwierigkeiten, dass die Anfänge der Filmkunst „von blinder Gewaltbarkeit“ (Benjamin 1963, 22) gekennzeichnet waren. Versuche, das Medium Film im Kanon der traditionellen Künste zu legitimieren, sahen so aus, dass die Kritiker ihm kultische Eigenschaften zuschrieben. Diese Versuche, so Benjamins Fazit, waren hoffnungslos – die Aura war unwiederbringlich verloren; der Mensch im Film spielt nicht mehr für andere Menschen, sondern „für eine Apparatur“ (25). Nicht der Kult für die Götter oder für den Menschen, sondern der Kult an der Maschine war eine Folge des Films, und in letzter Konsequenz verliert nicht nur die Kunst, sondern auch der Mensch seine Aura: Der Mensch im Film wird entmenschlicht, gleicht dem Ding. Allerdings ist dieser Befund für Benjamin keineswegs eindeutig negativ; die Erfindung des

Films begreift er als anthropologisches Ereignis, das durchaus ambivalent ist:¹ Der Film ist die adäquate Kunstform für den modernen Menschen der Masse (14, 32f.).

Der Film scheint also von Anfang an mit einer Schuld beladen: der Schuld der Maschine, der Schuld einer Nicht-Kunst, die in den Bereich der Kunst drängt, der Schuld der zu-spät-gekommenen Kunst, die die anderen Künste von ihren traditionellen Plätzen verdrängt und zugleich zu ersetzen versucht. Die Argumentation für das neue Medium Film ist ambivalent: Einerseits ist der Film als zu-spät-gekommene Kunst ein Usurpator, der einen unrechtmäßigen Platz beansprucht, andererseits befindet sich der Film eben dadurch in einem ständigen Rechtfertigungsdrang den anderen Künsten gegenüber und wird im Zuge dessen als Höhepunkt der Künste propagiert. Boris Ėjchenbaum zum Beispiel stellt in seinem Diskussionsbeitrag „Iskusstvo li kino?“ („Ist der Film eine Kunst?“² 1926) fest, dass das Kino dem Theater und der Literatur Tausende von Zuschauern und Lesern entzogen habe (Ėjchenbaum 2006, 186), und überhaupt operiert er mit einer Rhetorik, die das Kino als „Dieb“ erscheinen lässt – nicht nur das Publikum habe es gestohlen, sondern zudem habe es dem Theater „eine ganze Reihe wichtiger Effekte weggenommen“ (ebd.).³

Im Folgenden möchte ich mir die Rede über die Filmkunst ansehen, die geprägt ist von dem Spannungsverhältnis der neuen Kunst gegenüber den alten Künsten, dem Theater, der Literatur und der Malerei, um herauszufinden, wie die Anfänge des Kinos jeweils unterschiedlich konzeptualisiert werden. Welchen Ort nimmt das Kino als neue Kunst im Reigen der alten Künste ein? Die Diskussion über den Film ist antagonistisch aufgebaut; die Frage nach der Hierarchie der Künste muss neu gestellt werden, weil ein neues Element – der Film – das Gleichgewicht der klassischen Künste aus den Fugen hebt, so dass das Feld der Kunst neu geordnet werden muss. Die Befürworter des Kinos entwickeln zwei unterschiedliche Modelle für eine Neuordnung der Künste: Eines beruht darauf, dass die neue Kunstform Film die alten Künste in den Speicher der Vergangenheit verbannt und damit die anderen Kunstformen obsolet macht; das andere Modell umfasst alle Künste, die alten und die neue, ordnet diese jedoch hierarchisch an, mit dem Genre Film an der Spitze. Die Kritiker des Kinos dagegen verorten den Film noch lange beharrlich im Bereich der Un-Kultur; ty-

¹ Benjamin spricht von einer positiven, „kathartischen“ Funktion des Films sowie von seiner destruktiven Seite, da er das „Traditionswerte am Kulturerbe“ zerstört (Benjamin 1963, 14).

² Ich nenne die deutsche Übersetzung des betreffenden Textes nur dann, wenn ich aus der deutschen Übersetzung zitiere (so bei den Aufsätzen aus *Poetika kino*).

³ Dabei setzt der Film selbst Verfahren ein, die die Wirkung eines Verbrechens haben – in dem Film *The Great Train Robbery* von 1903 gibt einer der Banditen, die während des Zählens der erlangten Beute von ihren Verfolgern überrascht werden, einen Schuss auf das Publikum ab: „A life size picture of Barnes, leader of the outlaw band, taking aim and firing point blank at the audience. The resulting excitement is great. This scene can be used to begin or end the picture“, heißt es in der TCM Movie Database (<http://tcmdb.com/title/title.jsp?stid=327276>; Zugriff 15. Juli 2007).

pisch dafür ist die Position des deutschen Filmkritikers Julius Hart in seinem Essay „Schaulust und Kunst“: „Gebt und überlasst dem Kino, was des Kinos ist, und gebt dem Theater des Wortes und der Sprache das, was ihm eigentümlich ist, doch immer nur durch Wort und Sprache zum Ausdruck und Darstellung gelangen kann“ (Hart 1992, 256).

Anders als im Westen finden sich in Russland bereits seit den 1910er Jahren neben den kritischen Stimmen (wie zum Beispiel Andrej Belyj⁴) eindeutig positive Aussagen zum Film als der einzig möglichen Kunstform; diese Argumentation und Fürsprache für das neue Medium ist begünstigt durch die künstlerische Revolution der frühen Avantgarde und die darauf folgende politische Revolution.

Ich werde mit einem kurzen Überblick über die Anfänge der Rede über den Film beginnen und mir dann die verschiedenen Narrative über den Film als Konkurrenz-Genre zu den anderen Künsten ansehen.

Die Anfänge der Rede über den Film

Die Anfänge des Films – darin ist sich die Forschung einig – bewegen sich noch außerhalb des ästhetischen Diskurses; der frühe Film befand sich jenseits der Hochkultur und hat sich erst langsam den Weg dorthin gebahnt. Während die Erfinder des Films, die Brüder Lumière, den Film zunächst als Medium begriffen, das die (bewegte) Wirklichkeit möglichst authentisch abbildet (Diederichs 2004, 9), macht Georges Méliès den Sprung von der Technik hin zur Kunst. Georges Sadoul schreibt in seiner *Geschichte der Filmkunst* dazu:

Der geniale Einfall Méliès' war, dass er für den Film systematisch die Mittel des Theaters anwandte: Szenarium, Schauspieler, Kostüme, Maske, Bühnenbilder, Maschinerie, Aufteilung in Szenen oder Akte.⁵

Helmut Diederichs unterscheidet neun unterschiedliche Phasen, in denen der Film sich von einer Nicht-Kunst zur Kunst entwickelt, angefangen mit „Film ist

⁴ In seinem Aufsatz „Teatr i sovremennaja drama“ von 1907, in dem Belyj das symbolistische Drama als „призыв к творчеству, как призыв к творчеству жизни“ bezeichnet (Belyj 1994, II, 25), kommt er zu dem Schluss: „Современная драма разобьется о Сициллу шекспировского театра или о Харибу синемаатографа“ (44) – damit sieht er das (nicht-symbolistische) Theater Shakespeares und den Film als Übel gleichen Ranges an im Vergleich mit dem symbolistischen Drama. – Zu Belyjs Aufsatz s. genauer Nikol'skaja (1995, 92-96).

⁵ Georges Sadoul, *Geschichte der Filmkunst*, Wien 1957, zitiert nach Diederichs (2004, 10). Méliès legt die Künstlichkeit des Films in seinem Aufsatz „Les Vues Cinématographiques“ von 1907 dar; auf Deutsch ist der Aufsatz in gekürzter Form in dem Sammelband von Diederichs publiziert. Méliès beginnt seinen Aufsatz wie folgt: „In dieser Plauderei mit dem Leser will ich mein möglichstes tun, ein getreues Bild der tausend und einen Schwierigkeiten zu entwerfen, die ein Filmhersteller bewältigen muss, wenn er jene künstlerischen, amüsanten, seltsamen oder einfach naturgetreuen Werke reproduzieren will, die augenblicklich die unglaubliche Beliebtheit des Films [...] ausmachen“ (Méliès 2004, 31).

keine Kunst, Film ist Wirklichkeit“ über „Film ist eine eigenständige Kunstform“ bis hin zu „Film ist eine audiovisuelle Kunst, die auch die Naturfarben nutzt“ (Diederichs 2004, 12). In den Anfängen also bewegt sich der Film zwischen der Technik und der Kunst.

Generell sind neue Medien in der Phase ihrer Entstehung zunächst mit der technischen Entwicklung beschäftigt, bevor sie in die Konkurrenz zu den alten Medien eintreten (Segeberg 1998, 193);⁶ Harro Segeberg spricht in diesem Zusammenhang von einer „medientechnischen Inkubationsphase“ (194). Die *pré-cinema*-Forschung hat eine Reihe von Genre-Vorläufern des Films herausgearbeitet, die in der Frühphase des Films noch in friedlicher Koexistenz mit diesem bestanden: *Laterna magica* (Bartels 1996), das *Panorama* (Koschorke 1996), die Fotografie sowie die Unterhaltungsindustrie an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert (*Variété*, *Music Hall*, *Vaudeville Theater*, s. dazu Maintz 2002a). In seiner Frühzeit war der Film nur eine Attraktion unter anderen (Paech 1997, 2ff.) und passte sich in die moderne „Attraktionskultur“ (Segeberg 1998, 194) ein. 1913 beklagt der Drehbuch-Autor und Filmregisseur Ludwig Hamburger, dass die Kunst überhaupt in den Bereich der Unterhaltung abgleite und das Kino in dieser Bewegung keine Ausnahme darstelle: Dem Kino sei der Weg zur „Kinodichtung“ verstellt, und auch das Theater biete dem „durch ein abhetzendes Tagwerk ermüdete[n] Mensch[en] [...] überwiegend Ablenkung und Zerstreuung“ (Hamburger 2004, 134).

Mit dem Auftauchen von Filmtheatern um 1907, 1908 änderte sich die Situation; es kam, so Joachim Paech, zu einer Fiktionalisierung, Ökonomisierung und Institutionalisierung des Films (Paech 1997, 27). Damit erreichte der Film einerseits ein breiteres Publikum, andererseits begann er, seinen Status als (neue) Kunst einzufordern. In den 1910er Jahren entwickelte sich dann eine Medienkonkurrenz zwischen den alten Künsten Theater, Literatur und Malerei auf der einen Seite und dem neuen Medium Film auf der anderen. In Deutschland kam es zu der Zeit zu einem „Kino-Theater-Streit“ (Maintz 2002, 15) und, ab Beginn der 1910er Jahre, auch zu einer Debatte über die Beziehung zwischen der Literatur und dem Film. Die Karriere des Films hat, so Anton Kaes, „eine soziologisch und ästhetisch folgenreiche Selbstreflexion der herrschenden Literatur erzwungen [...] In der Auseinandersetzung mit dem Kino spiegelt sich das poetologische Selbstverständnis der Literatur“, und „die Kino-Debatte ist also zugleich eine Debatte um die Literatur der Zeit“ (Kaes 1978, 1). Wahrnehmungsmuster, Realitätsbezug und Verfahren der alten Medien wurden mithilfe des neuen Mediums reflektiert.⁷

⁶ Segeberg nennt hier als Beispiel die Eisenbahn, die zunächst neben den Eilkutschen bestanden hatte, oder die Koexistenz von Fotografie und Porträtmalerei (1998, 194f.).

⁷ Harro Segebergs medienkomparatistischer Überblick (1998) fasst die Mechanismen der Interaktion zwischen alten und neuen Medien konzis zusammen.

Der Film bewegte sich also in der Spannung zwischen dem Neuen, indem er als neues, technisches Medium auftrat, und der Tradition, indem er einen Platz zwischen den anderen Künsten beanspruchte, zunehmend Anleihen bei ihnen machte und so als parasitär hinsichtlich der alten Künste erschien. Auch in Russland findet seit Beginn der 1910er Jahre eine Kino-Debatte über die Beziehung des Kinos zu den anderen Künsten, speziell zum Theater, statt; 1913 bezieht Vladimir Majakovskij in der Zeitschrift *Sine-žurnal* Stellung dazu: In seinem Artikel „Teatr, kinematograf, futurizm“ bezeichnet er den Film als rechtmäßigen Erben des Theaters, da der Film den Realismus des Theaters – in einem anderen Artikel nennt Majakovskij das MCHaT die Verkörperung dieses realistischen Theaters – bis ins Extrem führt, eine „photographische Abbildung des Lebens“ gibt („фотографическое изображение“, Majakovskij 1954, 381). Majakovskij verfolgt hier allerdings nicht eine Vorstellung von der Kinematographie als der höchsten Kunst, die alle anderen Kunstformen überflüssig macht, sondern er bezeichnet den Film, der das gegenwärtige, naturalistische Theater ablöst, als Vorläufer des „Theaters der Zukunft“, eines Theaters, das den Schauspieler von seinen Fesseln – den Fesseln des Konventionellen? – befreit. Damit knüpft Majakovskij an die Diskussion um das Theater der Zukunft an, das *teatr buduščego*, das die künstlerische Öffentlichkeit seit der Jahrhundertwende beschäftigte und zu einem Symbol für die Kulturkrise avanciert war bzw. zu einer Möglichkeit, diese Kulturkrise zu überwinden, sofern man das richtige Theater fand.⁸ Und das richtige Theater geht, so Majakovskijs Argumentation, aus dem Tod des zeitgenössischen Theaters und dem Wiederauferstehen dieses Theaters in der Kinematographie hervor:

Театр сам привел себя к гибели и должен передать свое наследие кинематографу. А кинематограф, сделав отраслю промышленности наивный реализм и художественность с Чеховым и Горьким, открывает дорогу к театру будущего – нескованному искусству актера. (Majakovskij 1954, 381)

Majakovskij führt dieses Argument in seinem Aufsatz „Uničtoženie kinematografom „teatra“ kak priznak vozroždenija teatral'nogo iskusstva“, ebenfalls 1913, weiter, indem er der Kinematographie die „kulturelle Rolle“ zuschreibt, die Theaterkunst zu revolutionieren, „über das Theater des morgigen Tages, über die neue Kunst nachzudenken“ („кинематограф заставит подумать о театре завтрашнего дня, о новом искусстве“, 384).

In diesen frühen Aussagen zum Film war die neue Gattung lediglich ein Katalysator für die Revitalisierung der Künste, speziell für die Wiedergeburt des Theaters. In Russland rückte der Film durch Revolution und Bürgerkrieg bald ins Zentrum der Künste; zum einen wurde der Film als Propagandamaschine

⁸ S. dazu den Sammelband *Teatr. Kniga o novom teatre*, 1908.

eingesetzt, zum anderen traten zu Beginn der 20er Jahre eine ganze Reihe neuer, junger Filmregisseure mit dem Anspruch auf, einen spezifisch sowjetischen, postrevolutionären Film zu schaffen (Gillespie 2000, 4-6). Zeitgleich kam es zu intensiven theoretischen Diskussionen über die Natur des Films und auch über die Beziehung des Films zu den anderen Künsten; vor allem die Formalisten – Ėjchenbaum, Šklovskij, Tynjanov – befassten sich mit den Gesetzen des neuen Mediums.⁹ Dabei werden drei verschiedene Kino-Geschichten erzählt, die den Film jeweils in Beziehung zu einem der alten Medien setzen: zum Theater, zur Malerei, zur Literatur.

Film und Theater

Zu einem wichtigen Thema im Mediendiskurs wurden Fragen nach der „Kinofizierung des Theaters“ und nach der Beziehung zwischen Theater und Film bzw. dem Kino als Ort des Films¹⁰ Mitte der 1920er Jahre. Dabei lassen sich insgesamt zwei Positionen beobachten: Die erste begreift das Kino, ähnlich wie der frühe Majakovskij, als positive Ergänzung zum Theater. Man verkündet, wie zum Beispiel Adrian Piotrovskij oder Aleksandr Fevral'skij, die Losung von der „Kinofizierung des Theaters“. Die andere Position sieht, wie Boris Ėjchenbaum oder Sergej Ėjzenštejn, das Aufkommen des Kinos als Todesstoß für das Theater.

Adrian Piotrovskij, Theoretiker des proletarischen Theaters, untersucht in „Kinofikacija teatra. Neskol'ko obobščeniĭ“ („Die Kinofizierung des Theaters. Einige allgemeine Bemerkungen“) von 1927 die Möglichkeiten, den Film für ein neues, revolutionäres Theater zu nutzen und knüpft damit direkt an Majakovskijs These vom katalysatorischen Impetus des Films an. Das Kino, so Piotrovskij, verfügt über Verfahren, die das klassische Theater aufbrechen: der Einsatz des Lichts, die Übertragung eines „Filmbildes“ auf die Theaterbühne erzeugen ein „neues Sehen“¹¹ und auch eine neue Spieltechnik – Schauspieler müssen sich auf der Bühne so bewegen, als ständen sie vor einer Kamera. Das

⁹ Was, so Igor' Smirnov im Gespräch, nicht verwunderlich ist, wenn man bedenkt, dass die Formalisten sich einerseits mit der Literaturhaftigkeit (*literaturnost'*) der Literatur befasst haben und andererseits mit dem neuen Medium, dem Film – es geht in den Anfängen das Kinos darum, wie wir noch sehen werden, die Gattungen neu zu begründen.

¹⁰ Da der russische Begriff sowohl für den Film als auch für das Kino „кино“ ist, gehen die beiden Begriffe auch bei mir etwas durcheinander – wenn ich den Begriff „Kino“ benutze, so denke ich den Film als Gattung in der Regel mit. Gerade die Diskussion über die „Kinofizierung des Theaters“ meint ja nicht nur die Gattungen Film und Drama, sondern die Medien inklusive ihrer Verbreitungsorte, eben das Kino und das Theater.

¹¹ „Die Positionierung der Schauspielergruppen auf einer riesigen Bühnenfläche, die das Auge des Zuschauers gar nicht als Ganzes erfassen kann, ist ein traditionelles Vorgehen; es stammt aus der Entstehungszeit des klassischen europäischen Theaters. Das Kino hat mit dieser Tradition resolut gebrochen und neue Gesetze für die Komposition von Menschen und Dingen im kleinen Viereck des Filmbildes entwickelt“ (Piotrovskij 2005, 201).

Stören einer linearen Dramenhandlung durch „theatrale ‚Überblendungen‘“ bezeichnet Piotrovskij als eine progressive Weiterentwicklung der Kunst: „Aus diesen theatralen ‚Überblendungen‘ kann ein Schauspiel erwachsen, das nicht vom primitiv geraden, linearen Zeitlauf versklavt ist, sondern innerlich dialektisch und kinofiziert ist“ (Piotrovskij 2005, 201) – der ästhetische Begriff der Kinofizierung wird von Piotrovskij mit dem philosophisch-politischen der Dialektik gleichgesetzt. Kino bedeutet Fortschritt. Als *das* Beispiel für die gelungene Kinofizierung des Theaters dient Piotrovskij Mejerchol’ds berühmte Inszenierung von Gogol’s *Revizor* von 1927, und in der „assoziativen Montage“, die er in der Inszenierung beobachtet,¹² sieht er den „direkte[n] Einfluß der assoziativen Filmtechnik des modernen Ėjzenštejnschen und expressionistischen Kinostil“ (Piotrovskij 2005, 202).

Jene Kritiker, die den Film als die höchste Form der Kunst ansehen, argumentieren mit einem poetologischen Modell, das von einer Hierarchie der Künste ausgeht, wie es schon von den Romantikern und den Symbolisten entworfen wurde. Allerdings lässt sich hier ein zentraler Bruch im Paradigma beobachten: Erstere, wie zum Beispiel Vladimir Odoevskij oder Andrej Belyj, setzten die Musik deshalb an die Spitze der Künste, weil sie sich durch die größtmögliche Unabhängigkeit vom Material auszeichnet; es ist eine Kunst, die, wie Belyj in *Formy iskusstva* 1902 schreibt, von kausalen Zwängen befreit ist und das Wesen des Seins, das Ding an sich, ausdrückt – die Musik, so Belyj, ist keine räumliche Kunst, sondern eine Kunst der Zeit (Belyj 1910, 149).¹³ Die moderne Hierarchie der Künste, wie Ėjchenbaum oder Ėjzenštejn sie entwerfen, geht, ganz im Gegenteil, vom Material aus bzw. von der Technik. Sie begründen die Überlegenheit des Films gegenüber den anderen Künsten gerade durch die vom Material vorgegebenen Möglichkeiten – der Film als modernes Medium wird, ganz im Benjaminischen Sinne, ent-auratisiert, und das Medium, in dem der Verlust der Aura am offensichtlichsten ist, rückt an die Spitze der Künste.

Wie genau argumentieren die Vertreter einer neuen Hierarchie der Künste? Ėjchenbaum konzentriert sich in seiner Kritik am Theater auf den Aspekt des Sehens; in seinem Aufsatz „Ėkran i sceničeskaja ploščadka“ („Die Leinwand und die Bühne“) von 1927 schreibt er: „Ein wesentlicher Mangel des Theaters [...] war die Unbeweglichkeit der Bühne und die damit verbundene Unbeweg-

¹² Piotrovskij nennt die „assoziative Montage“ eine „Montage von verdinglichten Metaphern“, und er gibt als Beispiel dafür an, dass Chlestakov bei der Erwähnung von Bällen zu tanzen beginnt (Piotrovskij 2005, 202).

¹³ Belyj schreibt: „В музыке [...] образы отсутствуют“ (1910, 168) und spricht davon, dass die Musik auf alle anderen Künste einwirkt und zugleich unabhängig von diesen ist („мысль о влиянии музыки на все формы искусства при ее независимости от этих форм“, ebd., 153). Im Rückgriff auf Schopenhauer ist für Belyj die Musik jene Kunst, die dem Willen, dem Ding an sich, am nächsten ist (ebd.). Die Dichtung ist in dieser Choreographie der Künste die Kunst, die zwischen den räumlichen Künsten (Architektur, Bildhauerei, Malerei) und der Kunst der Zeit (Musik) vermittelt (ebd., 151).

lichkeit des Blickpunkts“ (Ėjchenbaum 2005, 177). Ėjchenbaum hebt am Film – im Gegensatz zum Theater – die Möglichkeit der Nähe hervor, die der Zuschauer zum abgebildeten Gegenstand erlangen kann, sowie die Dynamik; für das Theater fordert er eine ganz neue Form, einen „Theaterraum als exklusiven Schauplatz“ für den Schauspieler (ebd., 178). Ėjchenbaum geht in seinem Manifest für das Kino so weit, dass er logische Zeitverhältnisse außer Kraft setzt und das spätere Medium zu dem eigentlich früheren, ursprünglicheren, originären macht: Das Kino habe im Kampf gegen das Theater gesiegt, und deshalb sei das Theater eine „klägliche Nachahmung“ (ebd.) des Kinos.¹⁴ Mit der Betonung des „neuen Sehens“ greift Ėjchenbaum einen der zentralen Diskussionspunkte in der Rede über das neue Medium auf: Während die Brüder Lumière, die von der Fotografie her kamen, dem neuen Medium die Möglichkeit des echten Sehens zuschrieben, eine perfekte Mimesis der Wirklichkeit, hat der Trickkünstler Méliès im Film die Möglichkeiten der Illusionsbühne entdeckt (Maintz 2002, 13). Die russische Film-Avantgarde ist eher in der Nachfolge Méliès' als der Lumières zu verorten, was zum Beispiel bei Dziga Vertov offensichtlich wird.

Ėjzenštejn hat seine Karriere am Theater mit einer „kinofizierten“ Aufführung begonnen; in seine erste Theater-Inszenierung, *Mudrec* nach Aleksandr Ostrovskijs Vorlage (*Na vsjakogo mudreca dovol'no prostoty*) im Februar 1923, baut er eine Filmszene ein: *Dnevnik Glumova*. Ėjzenštejns erster Film dauerte zehn Minuten (Bulgakowa 1997, 51f.). Bereits in dieser Inszenierung zeichnet sich die Konzentration auf die Wirkungsästhetik, auf Pathos und Ekstase, die das Medium hervorrufen sollen, ab; Oksana Bulgakowa schreibt über diese erste Inszenierung: „Ėjzenštejn begriff das Theater als Methode des Überfalls auf die Psyche des Zuschauers“ (Bulgakowa 1997, 53). Aus der Inszenierung des *Mudrec* entwickelte Ėjzenštejn dann auch sein Konzept von der „Montage der Attraktionen“, über die er ebenfalls 1923 einen Artikel schrieb.¹⁵

¹⁴ An anderer Stelle bezeichnet Ėjchenbaum das Theater als „hübsche Antiquität, die nur der gebildete Liebhaber noch zu schätzen weiß“ (Ėjchenbaum 2005, 186). Auch in Beziehung zur Literatur hat das Theater bei Ėjchenbaum keinen guten Stand: Während Literatur sich verfilmen lässt, weil durch die Verfilmung eine Übertragung in ein anderes Medium stattfindet, eine „Übersetzung in [...] die Filmsprache“ (Ėjchenbaum 2005a, 180), passiert bei der Bühnenadaption von Literatur nichts: „wir bleiben vielmehr im Bereich des gesprochenen und gehörten Wortes [...] Dabei verarmt die Literatur unverkennbar“ (ebd.). Nur der Film ermöglicht, so Ėjchenbaum, ein „neues Sehen“ (181).

¹⁵ In diesem Aufsatz, „Montaž attrakcionov“, schreibt er über den Zuschauer: „Основным материалом театра выдвигается зритель“ (Ėjzenštejn 1964, 270), und eine Attraktion erklärt er wie folgt: „Аттракцион (в разрезе театра) – всякий агрессивный момент театра, то есть всякий элемент его, подвергающий зрителя чувственному или психологическому воздействию, опытно выверенному и математически рассчитанному на определенные эмоциональные потрясения воспринимающего“ (ebd.). Zabrodin weist zwar nach, dass Ėjzenštejn den Begriff der Attraktion von Mejerchol'd aus dessen Aufsatz „Balagan“ übernommen hat (EoM 2005, 110, Anm. 2), dennoch ist gerade die Hinwendung zum Zuschauer, zur Wirkung der Attraktion, für Ėjzenštejn spezifisch.

Nachdem Ėjzenštejn sich gänzlich dem Film zugewandt hatte, nahm er eine ähnlich radikale Position ein wie Ėjchenbaum, die in seiner Zeit beim Proletkult so weit ging, dass er für die Abschaffung des Theaters überhaupt plädierte. In einem Manifestentwurf, den er im November 1923 gemeinsam mit Boris Arvatov entwickelt hat, behauptete Ėjzenštejn, die Unvereinbarkeit des Theaters mit der neuen kommunistischen Gesellschaft liege nicht einfach in der Form des Theaters, sondern in der Institution Theater überhaupt:

При обсуждении вопроса о формах пролетарского театра опускается из вида самое главное: несовместимость с идеологией нового коммунистического общества вовсе не *форм* существующих видов театра, а главным образом *всего театрального института* как такового. (ЕоМ 2005, 144)¹⁶

Wenn Ėjzenštejn den Film glorifiziert und das Theater liquidieren will, dann geht es ihm hier jedoch nicht nur um einen Kampf zwischen den Gattungen – zugleich treibt er in dieser Formulierung seine Auseinandersetzung gegen den ‚Vater‘, den ‚bedrohlichen Ersten‘ (Harold Bloom) weiter, gegen Mejerchol’d.¹⁷ In seinem Aufsatz „Dva čerepa Aleksandra Makedonskogo“ von 1926 behandelt Ėjzenštejn das Thema Kino vs. Theater ausführlich; in einer ersten, nicht publizierten Variante von 1925 bereitet er das Thema vor. Das Manuskript¹⁸ baut auf dem Gegensatz Schauspieler – Ingenieur auf:

Мейер – актер, отсюда и исследования актерского плана действия. [...] Я – инженер, отсюда анализаторство в плане воздействия, биомеханика у Мейерхольда/ как действие, у меня под углом зрения воздействий *монтаж* [...] (ЕоМ 2005, 161)

Ėjzenštejn betrachtet das „Problem Theater“, wie er es nennt (ЕоМ 2005, 160) fast ausschließlich durch den Blick auf Mejerchol’d,¹⁹ und er belegt seine These vom Ende des Theaters mit Beispielen aus Mejerchol’d-Inszenierungen, die er in seinem Aufsatz aufzählt.²⁰ Ėjzenštejn kommt zu dem Schluss, dass er sieben Jahre lang einem „pseudo-links-Sein“ („psevdo-levizna“) angehangen habe, das sich in (eigentlich bourgeoisen) Verfahren ausdrückt, während er erst

¹⁶ S. dazu auch den Kommentar von Zabrodin (2005, 145, *Ėjzenštejn o Mejerchol'de*), der davon ausgeht, dass Ėjzenštejns radikaler „linker“ Kurs, der auf die Liquidierung des Theaters hinausläuft, auch gegen das Theater Mejerchol'ds gerichtet ist. Ähnlich heißt es in der „Montaž atrakcionov“: „Театральная программа Пролеткульта не в «использовании ценностей прошлого» или «изобретении новых форм театра», а в упразднении самого института театра как такового“ (Ėjzenštejn 1964, 269).

¹⁷ S. dazu Schahadat (2007).

¹⁸ Zabrodin hat es unter dem Titel „Mejer – актер ... ja – инженер ...“, *Ėjzenštejn o Mejerchol'de* veröffentlicht (ЕоМ 2005, 158-163).

¹⁹ „Истинная картина разложения театра (все у Мейера)“ (МоЕ 2005, 160).

²⁰ Lermontovs *Maskarad* von 1917; *Les* nach Ostrovskij, 1924; *Učitel' Bubus*, 1925; Ėrdmans *Mandat*, 1925 usw.

jetzt, in der Ablehnung des Theaters, einen echten linken Standpunkt einnimmt. Damit ist die Entscheidung für das neue Medium für Ėjzenštejn zugleich ein politisches Statement. In „Dva čerepa Aleksandra Makedonskogo“ präzisiert er seine These: Das Theater ist an seine Grenzen gestoßen, das Kino ist die „heutige Etappe des Theaters“ („кино – это сегодняшний этап театра“, EoM 2005, 164). Anhand von vier Aufführungen weist er die Grenzen des Theaters nach; in zwei dieser Aufführungen hat er selbst Regie geführt (*Mudrec* und *Protivogazy*, 1924), in den beiden anderen Mejerchol'd (*Rogonosec*, 1922, und *Zemlja dybom*, 1923). Die Inszenierung von *Protivogazy*, so Ėjzenštejn, war schon fast Kino – er hatte das Stück in einer Gasfabrik aufgeführt und damit die Differenz zwischen Leben und Kunst eingerissen. Ėjzenštejn selbst formuliert es etwas anders: Die Wirkung (genauer: die Montage der Wirkungen) auf die Zuschauer ist durch materiell reale Dinge ausgeübt worden.²¹ *Protivogazy*, argumentiert Ėjzenštejn weiter, geht logisch in den Film *Streik* über. Das Theater, so das Fazit, kann sich dem Kino nähern, kann es aber keinesfalls einholen (EoM 2005, 165), denn niemals, so Ėjzenštejn, könne das Theater zu einem „Apparat selbständiger aggressiver Möglichkeiten“ werden, „eine Attacke auf den Alltag und so weiter“ („аппарат [...] самостоятельных агрессивных возможностей, удар [...] по быту и т.д.“; EoM 2005, 165).

Bei Ėjchenbaum und auch bei Ėjzenštejn bildet die Kinematographie die höchste Form der Kunst, während das Theater eigentlich überflüssig ist. Dabei haben beide Autoren unterschiedliche Gründe für ihre apodiktische Verdammung des Theaters – für Ėjchenbaum steht das „neue Sehen“²² im Vordergrund, die Möglichkeit, die Distanz zwischen Zuschauer und Abbildung bzw. Schauspieler maximal zu reduzieren, während für Ėjzenštejn die schockartige Montage und die daraus resultierende Wirkung auf den Zuschauer der Grund für seine Hochschätzung des Kinos ist. Indem Ėjzenštejn sich ausschließlich auf Mejerchol'ds – und auf seine eigenen, als Schüler Mejerchol'ds – Inszenierungen bezieht, fabriziert er ein merkwürdiges Paradox – nicht er ist der zu-spät-Geborene, sondern sein Meister und Lehrer ist derjenige, der ihm unterlegen ist, denn egal, wie sehr Mejerchol'd sein Theater kinofiziert, so wird es ihm doch nie gelingen, das Kino – und damit Ėjzenštejn – zu überbieten. Das Thema zwischen erstem und spätem Künstler, zwischen dem Meister und seinem Epigonen wird in diesem rückwärts gewandten Modell Ėjzenštejns, der das Kino als Ziel entwirft, gänzlich entkräftet. Das Kino als ein „Kunstwerk im Zeitalter seiner Reproduzierbarkeit“ setzt nicht auf „Schöpfung und Genialität, Ewigkeitswert

²¹ „Противогазы“ – последнее допустимое театру преодоление иллюзорного в общей установке и тяге к материальному. Монтаж воздействий от реально материально существующих величин и предметов, завод как элемент спектакля, а не как „вместилище“ [...] – то есть фактически уже почти кино“ (EoM 2005, 164), heißt es in „Dva čerepa Aleksandra Makedonskogo“.

²² Über das neue Sehen der russischen Formalisten s. Lachmann (1970).

und Geheimnis“, wie es etwas später bei Walter Benjamin über die überholten Kategorien der Kunst heißt (Benjamin 1963, 10), sondern auf die „Aggressivität der Wirkung“, die Ėjzenštejn betont.²³

Film und Malerei

Wurde oben behauptet, dass Anfänge häufig an das Verbrechen gebunden sind, so nehmen die Geschichten vom Ursprung der bildenden Kunst einen anderen Weg: Die Malerei erscheint als eine Abwendung des Todes, es geht darum, so André Bazin 1945 in „Ontologie des photographischen Bildes“, „das Wesen durch die Erscheinung zu retten“ (Bazin 2004, 33). Bazin vertritt die These, dass die bildende Kunst mit der Einbalsamierung der ägyptischen Mumie begonnen hat, und damit – Bazin nennt dies den psychoanalytischen Strang der bildenden Kunst – eine magische Ähnlichkeit zwischen (totem) Urbild und (bewahrendem, also quasi-lebendigem) Abbild für die Geschichte der bildenden Künste herstellt.²⁴

Bazin entwickelt seine These von der apotropäischen Wendung des Bildes gegen den Tod so weiter, dass sich in der Folge – mit der Entdeckung der Perspektive – zwei Ansprüche an den Film herausgebildet haben, ein ästhetischer, der das Bild als Abbild einer geistigen Wirklichkeit verstand, und ein psychologischer, der „die äußere Welt durch ihr Duplikat zu ersetzen“ (Bazin 2004, 35) bestrebt war. Die Fotografie, so Bazin weiter, die dieses Duplikat als erste Kunst wirklich produzieren konnte, hat die bildende Kunst von ihrer „Ähnlichkeitsbesessenheit“ (36) befreit: „Fotografie und Film [...] sind Erfindungen, die das Verlangen nach Realismus ihrem Wesen nach endgültig befriedigen“ (ebd.).

²³ Auch für Benjamin spielt, wie für Ėjzenštejn, das Publikum eine große Rolle, da dieses sich für den Filmschauspieler – im Unterschied zum Theaterschauspieler – grundsätzlich verändert: „Das Befremden des Darstellers vor der Apparatur, wie Pirandello es schildert, ist von Haus aus von der gleichen Art wie das Befremden des Menschen vor seiner Erscheinung im Spiegel. Nun aber ist das Spiegelbild von ihm ablösbar, es ist transportabel geworden. Und wohin wird es transportiert? Vor das Publikum. Das Bewusstsein davon verlässt den Film-darsteller nicht einen Augenblick. Der Film-darsteller weiß, während er vor der Apparatur steht, hat er es in letzter Instanz mit dem Publikum zu tun: dem Publikum der Abnehmer, die den Markt bilden“ (Benjamin 1963, 31). Allerdings ist die Perspektive Benjamins eine gänzlich andere als die Ėjzenštejns – Ėjzenštejn geht es um die Wirkung auf die Masse, Benjamin geht es um die Befremdung des Schauspielers angesichts der gesichtslosen, in der Apparatur verkörperten Masse, um den Verlust der Aura.

²⁴ Der Bildwissenschafter Hans Belting hat Bazins These aufgegriffen: Das Bild ist, wie der Tote, eine Repräsentation des Abwesenden, d.h. das Bild eines Toten ist „keine Anomalie, sondern geradezu der Ursinn dessen, was das Bild ohnehin ist.“ (Belting 2001, 144). Sterben bedeutet also, so Belting weiter, in sein eigenes Abbild transformiert zu werden: „Es war dies jetzt ein künstliches Bild, das sie [die Menschen] gegen das Bild des Todes, den Leichnam, aufboten. Im Bildermachen wurde man aktiv, um der Todeserfahrung nicht länger passiv ausgeliefert zu bleiben. Das Rätsel, das schon die Leiche umgibt, ist folgerichtig auch zum Rätsel des Bildes geworden: es liegt in einer paradoxen *Abwesenheit*, die ebenso aus der *Anwesenheit der Leiche* wie aus dem *anwesenden Bild* spricht“ (145f.).

Erst in dem Moment, in dem eine Kunst – die Fotografie und, als deren Vollendung, die Filmkunst – es geschafft hat, eine vollständige Kopie zu produzieren, kann sich die Malerei weiter entwickeln:

Die Fotografie scheint also das wichtigste Ereignis in der Geschichte der bildenden Kunst zu sein. Gleichzeitig Befreiung und Vollendung, hat sie es der abendländischen Malerei ermöglicht, sich endgültig vom zwanghaften Realismus zu befreien und zu ihrer ästhetischen Autonomie zurückzufinden. (Bazin 2004, 40)

Ähnlich, wie Majakovskij 1913 den Film als Katalysator für die Entstehung des Theaters der Zukunft begriff, so sieht auch Bazin die „objektiven“, technisch perfekten Künste als notwendigen Entwicklungsschritt hin zur Perfektionierung der subjektiven Künste, in diesem Fall der Malerei.

Die russische Filmdebatte hat den Film vor allem als konkurrierendes Medium für das Theater und die Literatur angesehen, weniger für die Malerei; eine Ausnahme bilden Boris Kazanskij's Kurzbeiträge „Foto-scena i kino-živopis“ („Foto-Bühne und Film-Malerei“) und „Foto-p'esa ili kino illjustracija“ („Foto-Drama oder Filmillustration“), beide von 1926. Kazanskij wendet sich darin explizit gegen die Ähnlichkeit zwischen Film und Theater, da, so seine These, das Theater den Film von seinem eigenen Element ablenkt. Die Spezifik des Films sieht Kazanskij nicht in der Perspektive oder in der Bewegung, sondern in der Entwicklung des Films hin zur Film-Malerei – der Film, so Kazanskij, „ist seinem Wesen nach eine bildende, ‚polygraphische‘ Kunst“ (Kazanskij 2005, 195). Für ihn steht nicht die (theatralische) Inszenierung und die Einstellung der Bilder im Vordergrund, sondern die Faktur und Dynamik der Bilder. Kazanskij beschreibt den Film hier explizit als eine usurpatorische Kunst, die einerseits über eine perfekte Technik verfügt und andererseits gerade deshalb als hohe Kunst auftreten möchte (Kazanskij 2005a, 197). Doch der Versuch des Films, komplexer und anspruchsvoller zu erscheinen, als er eigentlich ist,²⁵ wirft ihn auf die Technik zurück: „[G]erade diese künstlerischen Tendenzen verstärken den Verdacht, das Kino habe rein technische Bedeutung“ (ebd.). Der Film gerät so in Abhängigkeit von den älteren Gattungen; Kazanskij sieht den Ausweg aus diesem Dilemma darin, dass der Film sich auf seine Spezifik – Faktur und Technik – zurück besinnt und so zu einer eigenständigen Gattung avanciert.

²⁵ „Stolz auf seine Erfolge und im Bewusstsein seiner Allmacht nimmt er nur größere, ernstere Themen in Angriff, wählt komplizierte Sujets, strebt Kompositionen auf mehreren Ebenen an und stellt sich rein stilistische Aufgaben“ (Kazanskij 2005a, 197).

Film und Literatur

Die Literatur erschien, ähnlich wie das Theater, von der Popularität des Films bedroht: „Stellen Sie sich unsere heutige Zeit ohne das Kino vor – welche Massen würden ins Theater strömen, wie sehr würden sich die Buchläden oder zumindest die Bibliotheken bevölkern! Wo sind sie, diese Massen? Im Kino“, schreibt Boris Ėjchenbaum 1926 in „Iskusstvo li kino?“ (Ėjchenbaum 2005, 186).

Der Versuch, die Konkurrenz des Films produktiv zu nutzen, zeigt sich in zwei zentralen Fragestellungen, die die Literaten, die Literatur- und Filmtheoretiker an den Film stellen: Erstens, ähneln sich die Verfahren in der Literatur und im Film, und wenn ja, wie sieht diese Ähnlichkeit aus bzw. wie wirken die Verfahren der Literatur auf den Film und umgekehrt? Und, zweitens: Welche Folgen haben die Verfahren des neuen Mediums Film für die Wahrnehmung? Wie sehen Zuschauer Filme? Umgekehrt wird hier die These angeschlossen, dass das neue Medium dem neuen Sehen, das nicht nur durch das Genre Film, sondern überhaupt durch die Irritationen der Moderne hervorgerufen wird, entgegen kommt. Walter Benjamins Aussage, dass Wahrnehmung nicht natürlich, sondern historisch bedingt ist (Benjamin 1963, 14), zielt auf diese Engführung zwischen Mensch und Medium ab.

Ein klassischer Text, der für die Intermedialität zwischen Film und Literatur immer wieder zitiert wird, ist Sergej Ėjzenštejns *Dickens, Griffit i my* von 1944. Ėjzenštejn weist darin minutiös das Dickens'sche Element in Griffith's Filmen nach – ausgehend von der These „Через прием параллельного действия пришел к нему Гриффит. А на мысль о параллельном действии навел его тот же [...] Диккенс!“ (Ėjzenštejn 1968, 136) vergleicht er Passagen aus Dickens' Romanen mit Sequenzen aus Griffith's Filmen. Der Film, so Ėjzenštejns Schlussfolgerung, ist nicht das Ergebnis einer unbefleckten Empfängnis,²⁶ sondern hat seine Vorläufer. Im Falle von Griffith ist dieser Vorläufer eben Dickens.

Die Medientheorie, die sich mit den Verbindungen zwischen Literatur und Film in den 1910er und 20er Jahren beschäftigt, hat – wie zum Beispiel Friedrich Kittler in *Aufschreibesysteme* (2003, 310-318) – parallel zur Karriere des Films Innovationen in der Literatur konstatiert. Neuere Ansätze, wie zum Beispiel der von Christian Jürgens, kritisieren an diesen Versuchen, dass die Konkurrenz zwischen Film und Literatur auf ihre Ähnlichkeiten reduziert und die „Unübersetzbarkeit“ zwischen den Medien außer Acht gelassen wird:

Der dialektische Teufelskreis, den [...] ein Literaturwissenschaftler, naturgemäß Angehöriger einer schreibenden Zunft, anwendet, besteht also dar-

²⁶ „Только очень легкомысленные и заносчивые люди могут строить и закономерности и эстетику кино исходя из предположения подозрительного самозарождения этого искусства“ (Ėjzenštejn 1968, 161).

in, dem Film apriorisch eine Struktur von Schriftlichkeit zu unterstellen, die dann wiederum dessen Subsumierung unter literaturwissenschaftliche Kategorien erlaubt. Letztlich handelt es sich bei Argumenten dieses Typus lediglich um den traditionellen Versuch der Kategorie, Kunstwerke handhabbar und beherrschbar zu machen [...] Einem solch aneignenden theoretischen Zugriff muss aber notwendig ein Rest entgehen – das spezifisch Nicht-Sprachliche (und auch Nicht-Schriftliche) des Films [...]. (Jürgens 2000, 277)

Jürgens stellt dagegen die Möglichkeit, nicht den Film als Konkurrenzmedium zum Buch zu deuten, sondern, andersherum, das Buch als Konkurrenzmedium zum Film: Der Erfolg des Films führte, so Jürgens, dazu, dass die Literatur Strategien entwickelt hat, mithilfe derer sie dem Film ausweichen konnte. Die Literatur habe dank des Films ein konkurrenzfreies Terrain für sich entwickelt. Jürgens selber wählt Robert Musils *Mann ohne Eigenschaften* als eine, wie er es nennt, „Fluchtlinie“²⁷ des Buchs im Zeitalter des Films.

Ich referiere Jürgens' Position hier so ausführlich, weil sie in eine ganz ähnliche Richtung geht wie die oben schon genannten Interpretationen, die den Film als Katalysator begreifen für die traditionellen Künste: Majakovskij hinsichtlich des Theaters, Kazanskij im Rückgriff auf die Malerei. Das neue Medium, so die große These, funktioniert als Innovations- und Vervollkommnungsschub für die alten Medien.

Zusätzlich jedoch generiert der Film im Rahmen der Wortkunst eine neue Gattung: den Filmroman.²⁸ Der Filmroman ist ein Genre, das sich nicht nur im Dialog mit verschiedenen Filmen befindet, sondern zudem „auf die Kinoästhetik als innovative Möglichkeit audiovisueller Imagination“ reagiert (Smirnov 2007, 1).²⁹ Igor' Smirnov interpretiert die Funktion des Filmromans so, dass diese mediale Hybridgattung auf die Defizienz des Stummfilms hinsichtlich des Logos reagierte – der Filmroman, der Verfahren des Films aufgriff, kompensierte die Sprachlosigkeit des Stummfilms und geriet dementsprechend aus der Mode, als der Tonfilm aufkam (ebd.). Indem der Filmroman die visuelle Dimension des Films usurpiert – und damit seinerseits eine Gefahr für ein sich allmählich etablierendes Medium darstellt –, erlangt das neue Sehen, so Smirnov weiter, einen weiteren Innovationsimpuls, speziell dadurch, das Filmromane den Blick auf die Wirklichkeit als eine defekte, verschobene darstellen.³⁰

²⁷ „Eine [...] Möglichkeit aber ist es, auf die Konkurrenz zum Kino zu verzichten: gegen das Massen- und Populärphänomen Kino eine kleine Literatur zu stellen, die sich auf das Wort als die ihr verbleibende symbolische Ebene zurückzieht, die Auswege sucht und *Fluchtlinien* entwirft“ (Jürgens 2000, 279).

²⁸ Die französische Bezeichnung für den deutschen Neologismus „Filmroman“ ist „cinéroman“ (s. dazu Vimaux 1983), die russische „kinoroman“. Literatur zu diesem Genre findet sich bei Smirnov (2007).

²⁹ „[Кинороман] реагирует на киноэстетику как на инновативный способ аудиовизуального воображения“ (Smirnov 2007, 1).

³⁰ Smirnov nennt hier als Beispiel Leonid Dobyčins Roman *Gorod Èn* von 1935, in dem die

Der zweite Punkt, der in der Beziehung zwischen Film und Literatur eine Rolle spielt, ist die Veränderung des Rezeptionsvorgangs – das neue Medium fordert eine neue, moderne Art ästhetischer Wahrnehmung. „Sehen, sehen und immer nur Sehen, das ist die Losung“, schreibt 1913 der Kritiker Konrad Lange in der *Deutschen Revue*.³¹ Ähnlich formuliert es Boris Ėjchenbaum in „Literatura i kinematograf“ („Literatur und Film“), 1926:

Im Kino wird der Zuschauer in neue Bedingungen der Rezeption versetzt, die dem Vorgang des Lesens bisweilen genau entgegengesetzt sind. Er geht vom Gegenstand, vom Vergleich der Einstellungen über zu deren Sinngebung und Benennung, zum Aufbau der inneren Rede. Der Siegeszug des Films hängt teilweise gerade mit diesem neuen Typ von Gehirntätigkeit zusammen, der im täglichen Leben keine Entsprechung hat. (Ėjchenbaum 2005b, 180)

Ėjchenbaum nimmt dem Film die Schuld an der veränderten Wahrnehmung, indem er das neue Sehen als einen Effekt des „gesamten Umbruch[s] der Kultur“ (Ėjchenbaum 2005, 187) begreift und den Film wiederum als einen Effekt dieses Umbruchs. Ėjchenbaum geht hier von einer nahtlosen intermedialen Übersetzung aus: „Die Buchseite ist durch die Filmseite ersetzt“ (ebd.), schreibt er, und weiter:

Statt vom Wort zum Gegenstand zu gehen, findet der Filmbetrachter vom Gegenstand zu einem ganzen Komplex aus Sätzen, die rascher durch sein Bewusstsein laufen. Das Filmdenken ist aufgrund seines Tempos ein besonderer Typus der Gehirnarbeit, der reziprok zum Denken des Lesers verläuft und in seinem innersten Kern mit der Kultur unserer Tage verwandt ist. (ebd.)

Das Fazit, das Ėjchenbaum zieht, weist dem Film wiederum die Funktion eines Katalysators zu: „Der Film ist keine besondere Kunst, sondern eine technische Erfindung, die für die bestehenden Künste neue Bedingungen geschaffen“ habe (187f.).

Zum Abschluss der Erzählungen über das Kino und das Theater, die Malerei, die Literatur möchte ich noch eine Position vorstellen, die den Film im Vergleich zu den anderen Künsten als synthetische Kunst begreift, die des Kunst- und Kinowissenschaftlers Ieremeja Ioffe. In *Sintetičeskoe izučenie iskusstv i zvukovoe kino* von 1937 sieht er den Film als synthetische Kunst an, die dem Drama im Akt der Synthese zwar ähnelt, dieses jedoch an Vollkommenheit noch überbietet:

Welt durch die Augen eines kurzsichtigen Protagonisten wahrgenommen wird (Smirnov 2007, 2). Smirnov selbst konzentriert sich in seiner Behandlung des „Filmromans“ allerdings auf einen Roman aus der Zeit des Tonfilms, Boris Pasternaks *Doktor Živago*.

³¹ Zit. nach Schweinitz (1992, 7).

Сделав возможным сотрудничество живописи, литературы и музыки, кино воспользовалось всем арсеналом средств, выработанных этими искусствами; а в создании характера и форм их сотрудничества, способ синтеза кино оперлось на театр, где это сотрудничество было основой спектакля. (Ioffe 2006, 416)

Der Film vereint alle Künste in sich, ist synthetisch wie das Theater, aber vollkommener. Jede Kunst, so Ioffe, trägt eine Form der Synthese in sich, der Film aber ist in dieser Hinsicht die Fortsetzung und Entwicklung der alten Künste (ebd.). Mit der Erfindung des Tonfilms wird der Film nicht nur zur Perfektionierung der alten Künste, sondern er vervollkommnet auch das Wort, machte es möglich, dieses Wort nah heranzuholen und fern zu halten: „Кино дало слову крупные и общие планы, дало пространственную жизнь близи и дали“ (471). Nadežda Grigor'eva verortet diesen synthetischen Ansatz Ioffes im Kontext der 1930er Jahre und interpretiert sein allumfassendes Konzept einer synthetischen Kunst als Widerstand gegen das Stalinistische Gesamtkunstwerk: Während dieses mit den Prinzipien der Inklusion und Exklusion operierte, „die Idee der Synthese durch den Terror vulgarisierte“,³² gab es für Ioffes Kunstmodell kein Außen. Die Verkörperung der synthetischen Kunst war für ihn der Film, der damit, wie schon bei Ejchenbaum und Ejzenštejn an die Spitze einer Hierarchie der Künste rückt.

Mit Ioffe wären wir wieder am Anfang meines Textes, bei jenen Anhängern des Films, die den Film als Perfektion der alten Künste sehen. Was aber ist mit denen, die dem Film ein Verbrechen vorwerfen? Die das Verbrechen darin sehen, dass das neue Medium sich – unrechtmäßig – einen Platz im Feld der Künste anzueignen versucht. Die neue Kunst versucht, die alten Künste zu überholen und sich in einer Hierarchie der Künste an die Spitze derselben zu stellen. Gegen dieses ‚Verbrechen‘ haben die Vertreter und Theoretiker der alten Künste eine Abwehrstrategie erfunden, mithilfe derer sich die neue Kunst kontrollieren lässt: Sie haben ihr den Status als Kunst verweigert. Der Film ist für viele Künstler eine Initialzündung, ein Katalysator, der die alten Künste erneuert und sie in Künste der Zukunft verwandelt. Damit wurde die ursprünglich extrem ambivalente Darstellung der neuen Kunst Film – als Medium, das die Wirklichkeit wirklich, in Bewegung, abbildet, und als Medium, das die Wirklichkeit vampirhaft usurpiert – in eine sanfte diskursive Form überführt und handhabbar gemacht. Die neue Kunst war damit selbst für ihre Kritiker vom Makel des Verbrechens befreit.

³² „[В]ульгаризация идеи синтеза сопровождалась террором“ (Grigor'eva 2006, 505).

Bibliographie

- Bartels, K. 1996: „Proto-kinematographische Effekte der Laterna magica in Literatur und Theater des achtzehnten Jahrhunderts“, H. Segeberg (Hg.), *Die Mobilisierung des Sehens. Zur Vor- und Frühgeschichte des Films in Literatur und Kunst*, München, 113-146.
- Bazin, A. 2004. *Was ist Film?* Hrsg. von R. Fischer, mit einem Vorwort von T. Tykwer und einer Einleitung von F. Truffaut, Berlin.
- Belting, H. 2006. *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, München.
- Belyj, A. 1910. „Formy iskusstva“, *Simvolizm*, Moskva, 147-174. (Nachdruck München 1969)
- 1994 [1907]. „Teatr i sovremennaja drama“, *Kritika. Ėstetika. Teorija simvolizma*, Tom II, Moskva, 21-44.
- Benjamin, W. 1963. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie*, Frankfurt a.M.
- Diederichs, H.H. (Hg.) 2004. „Zur Entwicklung der formästhetischen Theorie des Films“, *Geschichte der Filmtheorie. Kunsttheoretische Texte von Méliès bis Arnheim*, Frankfurt a. M., 9-27.
- Ėjchenbaum, B. 2005. „Ist der Film eine Kunst? Diskussionsbeitrag“, W. Beilenhoff (Hg.), *Poetika Kino. Theorie und Praxis des Films im russischen Formalismus*, Frankfurt a.M., 186-188.
- 2005a. „Die Leinwand und die Bühne“, W. Beilenhoff (Hg.), *Poetika Kino. Theorie und Praxis des Films im russischen Formalismus*, Frankfurt a.M., 177-178.
- 2005b. „Literatur und Film“, W. Beilenhoff (Hg.), *Poetika Kino. Theorie und Praxis des Films im russischen Formalismus*. Frankfurt a.M., 179-185.
- Ėjzenštejn, S.M. 1964. „Montaž attrakcionov“, P.M. Ataševa, N.I. Klejman (Hg.), *Izbrannye proizvedenija v šesti tomach*, T. 2, Moskva, 269-273. (Dt. Übers.: Eisenstein, S.M. 2006. „Montage der Attraktionen“ (1923), F. Lenz und H.H. Diederichs (Hg.), Dt. von O. Bulgakova und D. Hochmuth, *Jenseits der Einstellung*, Frankfurt a. M., 9-14.)
- 1968. „Dikkens Griffit i my“, P.M. Ataševa, N.I. Klejman (Hg.), *Izbrannye proizvedenija v šesti tomach*, T. 5, Moskva, 129-180.
2005. V. Zabrodin (Hg.), *Ėjzenštejn o Mejerchol'de*, Moskva, (zitiert als EoM).
- Gillespie, D. 2000. *Early Soviet Cinema. Innovation, Ideology and Propaganda*, London.
- Grigor'eva, N. 2006. „Intermedial'naja teorija Ieremeja Ioffe“, Ioffe, I.I. *Izbrannoe. 1920-30-e gg.*, Peterburg, 485-518.
- Hamburger, L. 2004 [1913/14]. „Kinodichtung“, H.H. Diederichs (Hg.), *Geschichte der Filmtheorie. Kunsttheoretische Texte von Méliès bis Arnheim*, Frankfurt a. M., 132-135.
- Hart, J. 1992. „Schaulust und Kunst“, J. Schweinitz (Hg.), *Prolog vor dem Film. Nachdenken über ein neues Medium 1909-1914*, Leipzig, 253-259.
- Ioffe, I.I. 2006. M. Kagan, N. Grigor'eva, I. Smirnov (Hg.), *Izbrannoe. 1920-30-e gg.*, Peterburg.

- Jürgens, Ch. 2000. „Literatur im Zeitalter des Kinos II: Das ‚Man‘ ohne Eigenschaften oder: Fluchtlinien literarischer Aufschreibesysteme“, H. Segeberg (Hg.), *Die Perfektionierung des Scheins. Das Kino der Weimarer Republik im Kontext der Künste*, München, 275-296. (Mediengeschichte des Films, Band 3).
- Kaes, A. (Hg.) 1978. „Einführung“, *Kino-Debatte. Literatur und Film 1909-1929*, Tübingen, 1-36.
- Kazanskij, B. 2005. „Photo-Bühne und Film-Malerei. Diskussionsbeitrag“, W. Beilenhoff (Hg.), *Poetika Kino. Theorie und Praxis des Films im russischen Formalismus*, Frankfurt a.M., 195-196.
- 2005a. „Photo-Drama oder Film-Illustration. Zu Boris Ėjchenbaums Artikel ‚Ist der Film eine Kunst?‘“, W. Beilenhoff (Hg.), *Poetika Kino. Theorie und Praxis des Films im russischen Formalismus*, Frankf. a.M., 197-198.
- Kittler, F. A. 2003. *Aufschreibesysteme 1800-1900*, München.
- Koschorke, A. 1996. „Das Panorama: die Anfänge der modernen Sensomotorik um 1800“, H. Segeberg (Hg.), *Die Mobilisierung des Sehens*, München, 147-168.
- 2004. „Götterzeichen und Gründungsverbrechen. Die zwei Anfänge des Staates“, *Neue Rundschau*, 1, 40-55.
- Lachmann, R. 1970. „Die ‚Verfremdung‘ und das ‚Neue Sehen‘ bei Viktor Šklovskij“, *Poetica*, 3, 226-249.
- Lévi-Strauss, C. 1980. *Mythologica I: Das Rohe und das Gekochte*, Frankfurt a.M.
- Maintz, Ch. 2002. „Einleitung: Theater und Film“, Ch. Maintz, O. Möbert, M. Schumann (Hg.), *Schaulust. Theater und Film – Geschichte und Intermedialität*, Münster, 5-36.
- 2002a. „Harlekine der Leinwand. Von der Theater- zur Filmkomik“, Ch. Maintz, O. Möbert, M. Schumann (Hg.), *Schaulust. Theater und Film – Geschichte und Intermedialität*, Münster, 67-87.
- Majakovskij, Vl. 1954. *Teatr i kino*, T. 2, Moskva.
- Méliès, G. 2004 [1907]. „Die kinematographischen Bilder“, H.H. Diederichs (Hg.), *Geschichte der Filmtheorie. Kunsttheoretische Texte von Méliès bis Arnheim*, Frankfurt a. M., 31-43.
- Nikol'skaja, T. 1995. *Andrej Belyj i teatr*, Moskva.
- Paech, J. 1997. *Literatur und Film*, Stuttgart.
- Piotrovskij, A. 2005. „Die Kinofizierung des Theaters. Einige allgemeine Bemerkungen“, W. Beilenhoff (Hg.), *Poetika Kino. Theorie und Praxis des Films im russischen Formalismus*, Frankfurt a.M., 199-203.
- Schahadat, Sch. 2007. „Väter und Söhne: Stanislavskij, Mejerchol'd, Ėjzenštejn“, *Wiener Slawistischer Almanach*, 58, 49-77.
- Schweinitz, J. (Hg.) 1992. „Vorwort“, *Prolog vor dem Film. Nachdenken über ein neues Medium 1909-1914*, Leipzig, 5-12.
- Segeberg, H. 1998. „Literarische Kino-Ästhetik. Ansichten der Kino-Debatte“, H. Segeberg, K. Hickethier, C. Müller (Hg.), *Die Modellierung des Kinofilms. Zur Geschichte des Kinoprogramms zwischen Kurzfilm und Langfilm 1905/06-1918*, München, 193-219.
- Smirnov, I. P. 2007. „Doktor Živago“ i gibridnyj žanr kinoroman, (im Druck).
- Virmaux, A. und O. 1983. *Un genre nouveau: Le cinéroman*, Paris.

Ольга Матич

КИНО-КОМЕДИЯ АЛЕКСАНДРОВА И ЕЕ СТАРОЭМИГРАНТСКИЕ ЗРИТЕЛИ 50-ЫХ ГОДОВ

Дорогой Игорь!

Поздравляю тебя с шестидесятипятилетним юбилеем! В связи с этим хочется с тобой поделится своими подростковыми воспоминаниями и теперешними размышлениями об одном трофейном советском фильме, который я смотрела в 50-е годы в калифорнийском прибрежном городе Монтерей, и о русских, там тогда живших. В Монтерее находилась и продолжает находиться Военная школа языков, в которой преподавала американским солдатам русский язык моя мать. В качестве учебного пособия им показывали советские фильмы 30-х и 40-х гг.

Родители водили нас с братом на все русские фильмы, шедшие в кинопрокате в Монтерее в 50-е годы, не только сталинские, но и фильмы периода оттепели. Мама удивлялась моему дурному вкусу. Как это мне могли больше нравиться сталинские *musicals* Григория Александрова, чем, например, *Летят журавли*?! Причины ее смущения были идеологическими; Любовь Орлову она называла сталинской Марлен Дитрих. Мне же кинокомедии Григория Александрова нравились, потому что, как мне теперь кажется, они были похожи на американские *musicals*, которые я тогда любила. Мой любимый русский фильм в те годы был *Светлый путь* Григория Александрова, вышедший на экран в 40-м году, практически 65 лет тому назад.

В 70-е годы, когда у меня появились знакомые в России и в новой эмиграции, я любила щеголять своим знанием советских музыкальных кинокомедий 30-х гг. Они удивлялись тому, что дитя первой эмиграции могло любить такую дрянь и переводили меня на разговоры о старой эмиграции и жизни до революции, считая, что я про то и другое много знаю. Любить *Светлый путь* в эпоху застоя, как ты лучше меня понимаешь, не полагалось. Новые эмигранты поражались моему – на их взгляд – непониманию сталинской эстетики. Несмотря на презрение, они с интересом выслушивали истории о том, где и в каких условиях я эти фильмы смотрела. Я же с упоением рассказывала им, как мама водила меня на просмотры довоенных фильмов в американской шпионской школе.

Как пример типичных для старой эмиграции обстоятельств – в которых все перемешалось в классовом и культурном отношении – могу добавить, что в той же военной школе учил будущих американских шпионов русской грамоте потомок последней российской династии – великий князь Никита Александрович Романов, родной племянник Николая II.¹ Его отец участвовал в заговоре и убийстве Распутина. Никита Александрович по службе тоже смотрел *Светлый путь*, как и остальные местные преподаватели из русской аристократии – князь Волконский, княгиня Трубецкая и прямой потомок Николая по не морганатической линии. Ходили и мои русские друзья, правнуки придворного лейб-медика Льва Б. Бертенсона. Он и его жена, оперная певица и дочь историка Аполлона А. Скальковского, принимали активное участие в жизни русского искусства конца века. Их салон посещали Достоевский, Тургенев, Чайковский, Мусоргский, Римский-Корсаков, Шаляпин и многие другие.

Сын Бертенсонов, Сергей Львович, который часто жила у родственников в Монтерее, работал в голливудской киноиндустрии. Вместе с Немировичем-Данченко он обосновался в Голливуде в середине 20-х гг. в надежде основать там русскую киностудию по образцу парижского *Альбатроса*. Эта затея им не удалась – Немирович вернулся в Москву, а Бертенсон остался в Голливуде.²

Может, и он смотрел *Светлый путь* и им возмущался, правда с меньшим ожесточением, наверное, чем голливудским производством на русскую тему, которое он неизменно называл «развесистой клюквой». Многие эмигранты применяли этот эпитет к изображению дореволюционной России в американском кино. Я помню, как мы расспрашивали Сергея Львовича про актрису Натали Вуд – русскую по происхождению. В ответ он нам рассказывал про очередное искажение российских реалий в голливудском фильме *Анастасия*, за который Ингрид Бергман, игравшая младшую дочь Николая Второго, удостоилась Оскара. Нам девочкам фильм нравился, хотя, повторяя за взрослыми, мы тоже критиковали его за карикатурное изображение русских. Его внучатых племянников, как и меня, воспитывали в антибольшевистском эмигрантском духе.³ Правда, в отличие от

¹ Считалось, что Никита Александрович был плохим преподавателем, но американские солдаты и офицеры его любили. Он их развлекал рассказами о своей молодости, показывал им свою шкатулку с фамильными драгоценностями и даже учил их русским матерным словам. В 1960-е годы Никита Александрович потерял работу, так как отказался принять гражданство США, потому что ему в противном случае пришлось бы отказаться от своего титула; аристократический титул и американское гражданство несовместимы по американскому закону.

² О русских, работающих в Голливуде в 20-е и 30-ые годы, см. Матич О. 2002. «Русские в Голливуде/Голливуд о России», *Новое литературное обозрение* 54, 403–48.

³ Помнится, как вскоре после поездки моих родителей в Советский Союз их отец язвительно спросил родителей: «На поклон в Каносу ездили?» На что мой отец демонстративно встал, хлопнул дверью и долго с ним не общался. Вот какие страсти продол-

меня они, повторяя за матерью, тоже преподававшей в шпионской школе, возмущались советскими фильмами и произносили стандартные слова про советскую пропаганду. Они видели в Орловой большевичку сталинского закала, а не веселую советскую Золушку. Мы, конечно, после просмотра спорили, каждый защищал свою позицию. Я им на зло напевала «Марш энтузиастов», а они соответственно кривились, хотя на сборищах русских скаутов – все дети русских преподавателей шпионской школы ими являлись – мы всегда пели «Широка страна моя родная» того же Дунаевского. Видимо, скаутский антисоветский контекст накладывался на патриотическую песню и этим ее облагораживал. Меня в скаутской общине считали просоветской – за мои «либеральные» подростковые взгляды и за то, что мои родители были членами НТС, чью политику я любила защищать, вероятно, в жанре прикола. Эмигранты монархических взглядов считали НТС просоветской организацией, а за ними то же повторяли их дети! В скаутском лагере мы каждое утро подымали белый-синий-красный под пение «Коль славен» и на кличку «Будь готов!» отвечали «Всегда готов за Россию!»

В постсоветскую эпоху, когда «просвещенные» россияне начали иначе смотреть на социалистический реализм, кинокомедии Александрова стали рассматриваться как ностальгические артефакты и объекты изучения. С того времени, как появились видео-пленки *Светлого пути*, я его регулярно показываю американским студентам в курсах по XX веку, объясняя им, что это советская сказка вроде *Золушки* или *Wizard of Oz* на стахановский лад. Им фильм нравится, несмотря на чуждую воспитательную идеологию. Первую собственную пленку я получила в подарок от Наума Клеймана в начале 90-х гг. Фильм вскоре оказался в эмигрантском видеопрокате в Америке, а именно с наплывом 4-й эмиграции. Недавно он появился на американском рынке, т.е. с английскими субтитрами.

В курсах по XX веку я использую этот фильм в качестве примера магистрального соцреалистического сюжета (*master plot*), который нас научила опознавать Катерина Кларк. В фильме выполнены все канонические требования – изображение Сталина в форме луча, светившегося за кадром и облучавшего ткачиху Таню Морозову; *Bildung* Тани и укрепление в ней стахановского сознания с помощью женского партийного ментора; эротическая любовь к индустриальному станку; движение от периферии к центру; отсылки к *Что делать?* и Четвертому сну Веры Павловны; сталинский классицизм и т.д. Правда, студенты неизменно замечают в *Светлом пути* сходство с голливудскими музыкальными комедиями предшествующего периода.

жали бушевать в старой эмиграции уже в 70-е годы. Правда, после смерти мужа Марины Эдуардовны ездила в Ленинград на встречу с двоюродным братом.

При просмотре *Светлого пути* в начале 90-х гг. – после долгого перерыва – я заметила в нем визуальную метафору, изображающую ненавистные буржуазные пережитки. Метафора выполнена в чуждой фильму стилистике, несмотря на присутствие в нем мультипликации. Она выполнена в духе Эйзенштейна 20-х гг., периода близкого сотрудничества Александра с мастером. Их окончательный разрыв произошел после совместной поездки в Америку, когда оба были увлечены Диснеем, с которым ты их сможешь увидеть на совместной фотографии, сделанной в Голливуде. (илл. 1)



Я имею в виду эпизод в начале *Светлого пути*, в котором Таня, будущая ударница, идет учиться в школу для безграмотных. Этот эпизод завершается изображением фигурки динозавра, служащей школьным пособием при изучении доисторического прошлого. Изображение оживающего динозавра переходит наплывом на (*dissolves*) Танину буржуазную хозяйку, воплощающую динозаврообразное дореволюционное общество, именно

то, из которого вышли преподаватели русского языка монтерейской военной школы. Вместо прямого изображения отсталых элементов в новом обществе, которыми фильм изобилует, Александров использует в этих кадрах модернистскую метафору, а именно кинематографический прием наплыва и *morphing'a* (трансформация без швов одного объекта в другой). Ими он сцепляет два эпизода: школу для безграмотных и жизненное пространство Таниной хозяйки, в котором последняя не справляется со своим плачущим навзрыд младенцем. *Morphing* путем оживления – динозавр тоже начинает рычать – осуществляет контрастирующее сцепление в пространстве: в то время, что Таня в школе, дома орет младенец, нянченье которого является ее обязанностью.

К тому времени, когда я снова посмотрела *Светлый путь*, я, конечно, была знакома с ранними фильмами Эйзенштейна. Я что-то знала про интеллектуальный монтаж и технику *morphing'a*, хорошо известную из мультфильмов Диснея, которые так любил Эйзенштейн, написавший целую монографию про них в начале 40-х гг. (илл. 2)



Он особенно восторгался тем, как Дисней превращал, например, полосатую рыбу в аквариуме в тигра в клетке, рычащего голосом льва или пантеры; осьминога – в слона или рыбу – в осла.⁴ Эйзенштейн определяет диснеевский прием как «плазматический», а именно как отражение «всемогушества плазмы, в которой все возможные будущие виды содержатся в

⁴ Leyda J. (ed.) 1986. *Eisenstein on Disney*, (tr. Alan Upchurch), 10.

жидкой форме»,⁵ т.е. как возникновение и избыточное порождение новых форм.

Правда, в детстве я боялась американских мультфильмов; причиной страха была именно эта техника, имеющая эффект перемежевывания в быстром темпе изображений насилия (*violence*), смерти и воскрешения животных и живых вещей и возникновение объектов из склизкой жижи. Будучи военным ребенком, в подсознании которого отложились тревожные картины бомбежек, так страшивших меня в Австрии в последний год войны, я пугалась диснеевских мультфильмов не меньше, чем стрельбы в вестернах. В кино меня водила моя американская тетушка в целях развлечения, а я зачастую сидела спиной к экрану – в особенности во время мультфильмов – и следила за лучем прожектора, чтобы отвлечь себя от диснеевских ужасов.

Прием *morphing* 'a имел огромное значение для Эйзенштейна и раннего Александрова. Как пример эйзенштейновского *morphing* 'a можно привести ряд кадров из *Стачки* (1924), одной из сквозных метафор которой является наплыв репрезентации полицейских шпионов на животных и наоборот. В смысле жанра сопоставление животных и людей в фильме идет из басни: полицейские агенты по кличке Лиса и Сова отличаются лисиной хитростью и совиной мудростью в выслеживании заговорщиков среди фабричных рабочих. Метафора осуществляется с помощью наплыва изображения совы на лицо фабричного соглядата, работающего на классового врага. Раздувающееся горло ухающей совы, представленной зрителю крупным планом, превращается в следующем кадре в быстро мигающий (пульсирующий) человеческий глаз, затем появляются оба глаза, которые со сна протирает всевидящий полицейский агент.

Юрий Цивьян пишет, что этот эйзенштейновский прием в *Стачке* отсылает к распространению техники рентгена на визуальное и литературное изображение на рубеже веков. Каламбур (Эйзенштейна) пишет Цивьян, напоминает политическую карикатуру 1896 г., в которой просвеченные рентгеном государственные деятели изображены с фигурами разных животных внутри головы.⁶

В *Светлом пути* Александров делает что-то сходное. Динозавр трансформируется в Танину хозяйку, обрастая ее пышным телом, облеченным в смешное нарядное платье, а не в рабочий костюм. С помощью метафоры рентгена, часто используемой в раннем кино, режиссер показывает нам тело дамы прежних времен. Древний динозавр, который таится за поверхностью ее теплого тела, предсказывает ее скорую смерть и всеобщую

⁵ Там же 64.

⁶ Tsivian Yu. 1996. «Media Fantasies and Penetrating Vision: Some Links Between X-Rays, the Microscope, and Film», *Laboratory of Dreams: The Russian Avant-Garde and Cultural Experiment*, Bowl J.E., Matich O. (eds.), 93.

смерть классового врага. Как и фигурка в классной комнате, его остов скоро будет предметом изучения. Правда, в отличие от Эйзенштейна в *Стачке*, Александров строит метафору не только в пространстве, но и во времени, отсылая зрителя к теории эволюции и к социальным изменениям в советском обществе. Метафора Александрова, появляющаяся на экране буквально на несколько секунд, движется изнутри тела наружу.

Так оно и случилось – обломки империи, а именно остатки старой эмиграции в 70-е годы, оказались экспонатами того прошлого, которое советская власть успешно ликвидировала. Представители 3-ей волны их с любопытством рассматривали.

Не знаю, какой вывод ты извлечешь из моей безделушки. В качестве концовки я могу предложить быстро перемежающиеся мыслишки в духе поп-психоанализа и поп-культурологии. Может быть, хозяйка с телом динозавра – это я; может, я просто эмигрантский *voyeur*, желающий подглядеть остов советской культуры. Меня ведь давно увлекают метафоры наплыва и палимпсеста – наложение одного исторического пласта на другой, одной биографии на другую, одной аналитической парадигмы на другую. Также хочется разобраться в мотивации своих и чужих идеологических взглядов. Например, понять повсеместное нежелание многих старых эмигрантов примкнуть к культурным ценностям того общества и социума, в котором они находятся при том, что та страна, из которой они вышли, была им чужда в той же степени, если не больше: изображение дореволюционной России в кинопродукции и тех и других кажется им или клеветой, или пропагандой. Как советские люди они всюду видят подвох и вражду.

А может, мне просто хочется писать мемуары, как и многим другим очутившимся в своих шестидесятих. Писать о тех интересных людях, которых я знала, и про те разнообразные миры, к которым я была причастна.

Многая лета, дорогой Игорь!

omatich@berkeley.edu

Oksana Bulgakova

HEILUNG VON AMNESIE, ODER WO LEBT DER RUSSE IM RUSSISCHEN FILM

„Die Raumbilder sind die Träume der Gesellschaft. Wo immer die Hieroglyphe irgendeines Raumbildes entziffert ist, dort bietet sich der Grund der sozialen Wirklichkeit dar.“ (Kracauer S. 1930. *Über Arbeitsnachweise*)

Die Perestrojka begann mit der Neuwertung der Geschichte und konfrontierte die Gesellschaft mit dem Imperativ, sich daran zu erinnern, was man gelernt hat, gründlich zu vergessen. Kunst – allen voran der Film – sollte die Heilung von der Amnesie beschleunigen. Der Auftrag bestand allerdings nicht nur darin, das verlorene Gedächtnis zurückzuholen, sondern die Erinnerung daran zu schaffen, was es nie gab, und dieses Phantom durch Bilder, Klänge und Farben zu beleben. Der sowjetische Film war für solche Aufgaben seit den dreißiger Jahren gut vorbereitet, er fand ja seinen perfekten Ausdruck in dem Moment, als Michail Romm und Michail Čiaureli die Oktoberrevolution immer wieder auf die Leinwand brachten, die notwendigen Korrekturen vornahmen, die unerwünschten historischen Akteure ausradierten und ihre Rollen den anderen übergaben. Der Film wurde zum idealen Medium für solche Manipulationen, da er dank seiner fotografischen Natur ein überzeugendes *Simulacrum* der nicht stattgefundenen Geschichte kreieren konnte. Ab 1990 hatte der Film die Verkörperung des Gedächtnisses zu liefern, das die Gesellschaft sich wünschte.

Dessen (Re)Konstruktion war an die Architekturformen gebunden, die der postsowjetische Film favorisierte, um so mehr da diese Favorisierung in der Realität gespiegelt wurde, denn zum ersten Mal in diesem Jahrhundert lief der Plan der Rekonstruktion Moskaus zum Jahr 2000 unter der Losung „historisches Gedächtnis wiederherstellen“: die zerstörten Monumente der russischen Geschichte wiederaufzubauen, die ausradierten Straßennamen zurückzuholen und die Funktionen der Gebäude zu restaurieren, d. h. die in die Arbeiterklubs umfunktionierten Kathedralen wider der Kirche zurückzugeben, und die in Sowjetbehörden umgemodelten aristokratischen Klubs an die alte oder neue Adel abzutreten.

Doch schon diese einfache Operation der Schilder-, Namen- und Funktionsänderungen sorgte für Verunsicherung. Das Alte (Wahre?) war vergessen, man brachte es mit dem nun zu vergessenden Neuen durcheinander, und so kam es zum ersten Bruch zwischen dem gewünschten historischen Gedächtnis und dessen konkretem Fehlen. Wurde das Gebäude in der Malaja Dimitrovka Straße

(früher Puškinskaja) als eine Adelsversammlung wahrgenommen oder als Haus der Gewerkschaften? War das ein Platz der alten oder der neuen Geschichte? Ich vermute, dass in den Augen der noch lebenden Generation mit ihrem eigenen Gedächtnis dieser Säulensaal ein Ort des Staatszorns (wo die politischen Prozesse inszeniert wurden) und der Staatstrauer blieb (wo die offenen Särge mit den Körpern von Stalin, Brežnev und Andropov ausgestellt wurden), kaum der aristokratischen Bälle.

Diese Verunsicherungen konnten natürlich aufgefangen werden. Der sowjetische Film war schon immer eine Schule des Sehens und spielte den Zusammenstoß zwischen der Form und dem Inhalt der Bauten virtuos aus. Vertov filmte 1930 die Verwandlung einer Kirche in einen Arbeiterklub, sein Bruder, Michail Kaufman, widmete den ganzen Film *Moskau* dem Erklären der neuen Funktionen der Empire-Bauten (ein „Adelsnest“ als Sitz des Revolutionskomitees). Ėjzenštejn vermochte es, die alten Architekturformen – wie das Winterpalais – brillant umzukodieren und für die neue Geschichte als ihren symbolischen Ort zu vereinnahmen. Die alten Zeichen der Macht (Orden, Götter, Denkmäler, Staatssymbole) wurden als Sachen demythologisiert, und die Objekte der neuen Macht (Panzerautos, Flaggen, Telephone, Karten) in Fetische umgewandelt. Deshalb wünschte sich Stalin von ihm als happy end für *Die Generallinie* die Begegnung der Liebenden im Zarenpalais auf der Krim, nun das Erholungsheim für Bauern. Die neue Wahrnehmung wurde geschult durch Wiederholung – siebzig Jahre lang.

Nicht desto trotz stellte Fridrich Gorenštejn 1972 in seinem Roman *Platz* die einfache Frage, in welchem Gebäudetyp ist eigentlich der sowjetische Mensch zu Hause? Welcher Architekturbau passt als Außenpanzer für diesen soziokulturellen Typ? Ein ‚Koiko-mesto‘, ein Bett im Wohnheim, wo ein Individualist sich aggressiv aus der aufgezwungenen Gemeinschaft frei boxt, oder eine alte bürgerliche Wohnung mit einem Mahagonitisch, auf dem bequem die Berichte für den KGB verfasst werden können, oder ein Keller als Ort für politische Verschwörungen und philosophische Debatten, oder eine Küche im Neubau, in der die großen literarischen Werke entstehen sollten? Alle diese Architekturformen wurden an den Helden und seine Handlungen anprobiert, und der Autor stellte sarkastisch fest, der sowjetische Mensch habe keinen Platz, der nicht lächerlich wäre, da Form und Funktion stets auseinanderfallen und „die Raumform“ in der Realität nicht zu finden sei.

Der sowjetische Mensch, den man aus dem Film kennt, lebte vor der Revolution in Kellern und Katen, dann in Palästen der alten Herrscher, bis er sich selbst Paläste bauen ließ (und so die Architekturformen der Herrscher imitierte). In den dreißiger Jahren verklärte der Film die in die Kommunalwohnungen (in bescheidenes Wohnheim für viele) umfunktionierte luxuriöse bürgerliche Wohnstätte als Ort der menschlichen Solidarität. In den sechziger Jahren versuchten

die Filmemacher Chruščevs Neubauten eine poetische Aura zu verleihen. Dmitrij Šostakovič schrieb sogar eine Operette *Moskau – Čeremuški* über das Glück im Neubau, die sofort verfilmt wurde. Nach der Perestrojka allerdings waren alle diese Architekturformen verpönt, die Helden schliefen in den halb zerstörten Industriegebäuden, in Kellern und Unterschlupfen, die ihnen kaum Schutz boten (wie in *Freiheit ist ein Paradies*, 1989, von Sergej Bodrov). Die großzügigen luftigen Wohnungen der Stalin-Zeit oder die gemütlichen Neubauten der Chruščev-Ära (so wie sie früher auf der Leinwand erschienen) wurden nun als schmutzige, verkommene, gefährliche Orte dargestellt, ja als phantastische, tödliche Labyrinth. Dieses Bild der modernen russischen Behausung migrierte in die meisten westlichen Filme (von *Die Jagd auf Schmetterlinge* von Otar Ioseliani, 1992, zu *The Saint* von Phillippe Noyce, 1997). Die ‚Wohnsituation‘ des postsowjetischen Filmhelden war noch dramatischer: Er war prinzipiell hauslos. Er konnte eine Zuflucht für eine Nacht oder eine Woche finden – und zwar in einem Denkmal, einem Museum, einem Zoologischen Garten oder auf dem Friedhof, vielleicht in einer verkommenen Wohnung eines Fremden, in einer permanent temporären Bleibe. Dieser Zustand des „Fremdseins zu Hause“ oder „hauslos im Heim“ wurde zum architektonischen Leitmotiv.

Die verrosteten verschimmelten Bleiben wurden nicht mehr (wie es Tarkovskij so virtuos vermochte) poetisiert, sie waren dargestellt als Formen, die die Gefühle des post-sowjetischen menschlichen Wesens zutiefst beleidigen und erniedrigen. Er konnte hier mal übernachten, doch eigentlich konnte er nur hier sterben oder von diesem hässlichen, dunklen Ort fliehen – meist in die weiße, saubere, jedoch kalte Schneelandschaft, wie in *Bruder* (1997) von Aleksej Balabanov. Da nun die in der sowjetischen Zeit gebauten Wohnstätten als unbewohnbar, gefährlich oder unmenschlich dargestellt wurden, hielt der Film Ausschau nach den Architekturformen der Vergangenheit: einer Kirche, einer Residenz der russischen Aristokraten oder einem Denkmal aus der Sowjetzeit. Sie waren natürlich okkupiert von den falschen, verrutschten Referenten (die Kirche war als Lager oder als Arbeiterklub benutzt), doch gerade diese zerstörten oder umfunktionierten Architekturtopoi versuchte der Film, in einen „neu zu findenden“ historischen Rahmen zu integrieren und dem Zuschauer das Gefühl zu geben, dessen gesetzlicher Erbe zu sein. Die Vergangenheit wurde strukturiert durch Nostalgie und das zu findenden Gedächtnis verwandelte sich mitunter in ein Phantom.

Die zerstörte Kirche in *Die Reue* (1984/87), deren Rekonstruktion der Film beschwor, stand am Anfang dieser Welle. Ein paar Jahre später wurde in Moskau mit dem Wiederaufbau der Christus-Erlöser-Kathedrale begonnen. Allerdings fiel den neuen Regisseuren nichts ein, womit sie die Kirche im Film als „heiligen Ort“ reinstallieren konnten im Vergleich zur künstlerischen Phantasie, die die Filmemacher einst in die Demontage der Kirche investiert hatten.

In Vertovs *Enthusiasmus* ist die Zerstörung der Kirche als ein karnevalistischer Tausch der Symbole inszeniert: Der rote Stern oder die rote Fahne ersetzen das Kreuz; die Kirche wird Klub genannt und am Ende der Kirchenepisode sehen wir eine Bildhauerin, die eine Leninbüste formt, ein Ersatz für die Christusstatue am Anfang. Die Lokomotive fährt auch die neue Bibel – den 12. Band der Lenin-Werke. Doch das ist nur eine Ebene. Die Demontage der Kirche führt ausschließlich die filmische Technik durch, nur sie kann ja diese semiotische Umkodierung bewirken. In dem mehrfach belichteten Bild (mit mehreren Kreuzen) wird ein Kreuz nach dem anderen ausgelöscht. Die Kirche wird optisch „zersplittert“ oder durch die geneigte Kamera und die Diagonalkompositionen zu Fall gebracht. Der rote Stern steigt anstelle des Kreuzes durch den Rücklauf des Films aufs Dach (eigentlich fällt er herunter). Der dokumentarisch aufgenommene Akt der Umfunktionierung der Kirche dagegen, der übrigens „Die letzte Auferstehung“ heißt, verrät die Ambivalenz: die Ikonen werden von den Komsomolzen herausgetragen wie bei der Kirchenprozession zu Ostern, die schauende Menge betet wie gewohnt. Am Ende der Montagesequenz ragt der Kirchturm, der zunächst geneigt, als ob im Fallen, aufgenommen wurde, unbeirrt gerade in den Himmel – eine nicht zu erobernde Festung, ein dunkler Schatten. Die Besiegte oder die Siegerin?

Der post-sowjetische Film stellte die Säkularisierung der Kirchenbauten in der Tradition der *gothic novel* dar: in dem entweihten Interieur zelebrierte die Sowjetmacht die schwarze Messe. In *Reue* wurde die Folterkammer in einer Kathedrale untergebracht, und in *Hammer und Sichel* (1993) diente die Kirche als ein Gefängnisspital für unheimliche medizinische Experimente. In der exotischen Realkulisse einer protestantischen Kirche in Petersburg, in der zur Sowjetzeit ein Schwimmbad war, siedelte Valerij Ogorodnikov eine Irrenanstalt an (*Der Liebeswahn*, 1992).

Doch damit war die Phantasie schon am Ende. Entweder wurde der Verfall poetisiert oder der Aufbau mit denselben technischen Verfahren verewigt, die Vertov für das Filmen der konstruktivistischen funktionalen Bauten verwendete: Die stark verlangsamte Aufnahmegeschwindigkeit ließ die Wolken dramatisch über die Kuppeln fliegen – wie es früher der pathetischen Verklärung des Wasserkraftwerks diente. Nur die Ironie funktionierte: Die gesprengte Kathedrale in *Reue* wurde in Zuckerbauten auf den Torten wiederhergestellt, um die Trauerarbeit zu versüßen. In Nikita Michalkovs Dokumentarfilm *Anna von 6 bis 18* (1993) wurde eine Gemeinde von Gläubigen gezeigt, die auf Knien zu einem Ort im Wald rutschten, weil da früher eine Kirche stand, von der nichts übrig blieb. Diese unsichtbare Kirche, die sie anbeteten, war der Ort des wahren Gedächtnisses, meinte der Regisseur im Kommentar. So feierte die Kirche eine Auferstehung, die der neue russische Film nicht zu symbolisieren vermag. Also

blieb sie unsichtbar, wie die heilige Stadt Kitež. Was in der Legende gut funktioniert, ist in der visuellen Kunst immerhin ein Problem.

Die stalinistischen Bauten und Monumente hatten viel mehr Glück. Sie wurden immerhin gezeigt, wenn auch mit einer grotesken Umkehrung der Funktion. Diesmal mußte der Film sie säkularisieren. Da alle Häuser als unbewohnbar dargestellt wurden, zeigte uns der Film, wie die sowjetischen Menschen gelernt hatten, in Monumenten (oder als Monumente) zu leben. Das Denkmal von Hammer und Sichel diente im Film *Schwanensee. Die Zone* (1990) von Jurij Il'jenko nach Sergej Paradžanovs Drehbuch als Bleibe für einen entflohenen Häftling, der sich in dessen Rundungen wie in den rettenden Mutterleib verkriecht, der verlorene Sohn. Im Film *Hammer und Sichel* von Sergej Livnev (1993) wurde das Monument als Paradigma für die Entschlüsselung der Zeit genommen, angefangen bei der Geschlechtsumwandlung einer gewöhnlichen Frau in einen schillernd attraktiven Mann, und den Mann in das Denkmal seiner selbst. Dieser Vorzeigarbeiter diente im Film als Modell für die reale Statue von Vera Muchina *Der Arbeiter und das Bauernmädchen*. Selbst als der Held versuchte, dieser Denkmalrolle zu entfliehen, und den Gestalter seines Schicksals, Genossen Stalin persönlich, zu töten, wurde er angeschossen. Stumm und gelähmt wurde er als Opfer-Held in seinem eigenen Museum an das Bett gekettet und zum Hauptexponat erklärt.

Die Fabel mutet an wie die travestierte Entlarvung der sowjetischen symbolischen Formen. Doch die visuelle Rhetorik des Films verlangsamte dessen in der Realität längst einsetzende Erosion. Denn das stalinistische Empire faszinierte zu offensichtlich die Imagination der Filmemacher. Nicht ihre Helden verfallen der Nekrophilie (materialisiert in einem Geschlechtsverkehr, den die Frau als Kurator des Museums mit ihrem paralysierten transsexuellen Mann ausführt), sondern sie selbst. Nur auf den ersten Blick wurden die stalinistischen Denkmäler ihrer Funktionen beraubt, das Sakrale (das Denkmal) als Alltägliches (Bleibe oder Bett) benutzt. Auf den zweiten Blick dienten sie der Installation des verklärten Bildes einer selbstbewußten, monströs, masochistisch anziehenden Macht, die sich solch mächtige Monumente schuf. Der unsichtbare Stalin, dessen Denkmäler von allen öffentlichen Plätzen in Russland verschwanden, konnte – nach *Hammer und Sichel* – Puškins *Ehernen Reiter* in der postsowjetischen Imagination ersetzen.

1938 demonstrierte ein Spielfilm, *Das neue Moskau* von Aleksandr Medvedkin, wie diese neuen Architekturformen die alten sakralen Bauten ablösten. Die neuen wurden dabei wie belebte Modelle gezeigt, die alten durch die dokumentarisch gefilmte Sprengung vergegenwärtigt. Um die gewünschte Reaktion zu provozieren (die alten Formen mußten mit Lachen gekoppelt werden), nutzte Medvedkin einen alten Filmtrick aus dem Slapstick – der Rückwärtslauf der Kamera. Die gesprengten Monumente (die Christus-Erlöser-Kirche) wurden auf

der Leinwand wiederhergestellt, so wurde der Lachen der Zuschauer über einen Filmtrick auf die andere Ebene (die Zerstörung der Kirche) übertragen. Heute lachen die Zuschauer (an ganz andere Tricks gewöhnt) während der letzten Sequenz des Films, und ihr Lachen ist provoziert durch die Nichtentsprechung der Proportionen: die monumentalen gigantischen Formen werden als niedliche Puppenhäuschen gezeigt, als Bauten für Zwerge. Natürlich konnten auch die Zuschauer der dreißiger Jahre darüber lachen, doch sie nahmen diese Modelle als utopische Projektionen der nahen Zukunft, die an ihre Imagination appellierten. Die sowjetischen Zuschauer von heute lachen am meisten bei der Demonstration des nicht realisierten Baus: des Palasts der Sowjets, doch die gebauten provozieren nun nostalgische Bewunderung – sie sind wohl die einzigen Monumente, die die Sowjetmenschen wirklich geerbt haben.

Nur im Film eines „russischen Ausländers“ Pavel Lungin fehlte diese Nostalgie. Er konnte spielerisch mit derselben Architekturform (stalinistischen Wolkenkratzern) umgehen, was vielleicht durch den Adressaten und Besteller seines *Luna Park* (1993) verursacht wurde. Finanziert vom französischen Produzenten Marin Karmitz, musste dieser Film den europäischen Erwartungsklyschees entsprechen und das „Eigene“ als „Fremdes“ präsentieren, damit es als „Russisches“ erkannt wurde.

Das Ausland weiß wenig von Russland, doch eines weiß es ganz bestimmt: Russen sind verrückt. Wenn sie Wodka saufen, dann aus der Badewanne. Kühlschränke benutzen sie, um Granaten aus der Zeit des Bürgerkriegs aufzubewahren, und im Ofen ‚backen‘ sie MPs. Außerdem weiß man, dass in Russland der Antisemitismus herrscht und es von russisch-nationalen Verschwörungen nur so wimmelt, angeführt von KGB-Agenten (mit westlicher Sonnenbrille), die dicke unbefriedigte Frauen, Kriegsinvaliden und unschuldige, vor Kraft strotzende Jungen dazu benutzen.

Lungin formte aus diesen Klischees die Fabel einer Tragödie des Blutes (zwischen Ödipus und Walküre), doch inszenierte er sie als eine exzentrische Komödie: Ein russischer Schwarzenegger hasst die Juden und erfährt plötzlich, dass er eigentlich Halbjude ist, sein Vater jedenfalls war einer. Er geht auf Vatersuche. Der Jude erscheint im Film wie aus dem Bilderbuch: natürlich mickrig, natürlich ein Professor, natürlich ein Musiker, mit überragender sexueller Potenz, ein Chaot, kosmopolitisch und multikulturell. Der Sohn muss wählen zwischen Vater und Mutter – zwischen dem (jüdisch-kommunistischen) Staat und dem (nationalen) Boden – Varianten, die die beiden Figuren repräsentieren. Das mythologisch angehauchte Drama verkehrt sich in eine ideologische Parabel, die in einem Architekturbau eine passende Kulisse findet. Am Anfang des Films sehen wir den Gewaltausbruch der neuen Jugendlichen auf dem Hintergrund des Hotels „Ukraine“, des stalinistischen Wolkenkratzers – die Stütze ihrer angestauten Aggression. Doch gerade in diesem Wolkenkratzer lebt der

Vater des Helden, der für den Staat steht, noch dazu auf dem realen Moskauer „Platz des Aufstands“ (in Erinnerung an die Revolution). Der Vater selbst ist der „Staat“, behängt mit Orden, photographiert mit Kosmonauten, er hat auch alle sowjetischen Schlager komponiert. Der Staat, verkörpert im Vaterhaus, ist alt-neu, auch so ein Sammelsurium aller Perestrojka-Klischees (die Perestrojka als „jüdischer“ Ausverkauf des Russischen an den Westen): eine ehemalige Lagerdissidentin, die nun aus Paris kommt; westliche Journalisten, georgische Mafiosi, russische Valuta-Huren, die arabische Klienten abschleppen.

Die Mutter versammelt alle Klischees des Bodenständigen – korpulent und blond, von Verschwörungsmanien verfolgt, von persönlichem Neid geplagt (die Juden aus der Prüfungskommission haben sie nicht auf die Bühne des nationalen Bolschoj-Theaters gelassen, also singt sie in privaten jüdischen Restaurants). Die beiden Kräfte – die jüdischen und russisch nationalen, die alten Kommunisten und die neuen Nationalisten – okkupieren dieselben Bauten, die stalinistischen Wolkenkratzer. Lungin motivierte diese symbolische Reversibilität durch das Genre der exzentrischen Komödie.

Aber der Wolkenkratzer dient nun als universeller *film set* für alle *events* der postsowjetischen Geschichte: als Hintergrund für ein Versace *Modeshooting*, eine Kulisse für das Meeting der alten Kommunisten, Stalinisten oder Nationalisten. Das ist die einzige Architekturform, die der moderne russische Film imposant zu „inszenieren“ vermag.

Der dritte Typ von Bauten, die der postsowjetische Film favorisierte, war die aristokratische Villa – zwischen Turgenevs *Adelsnest*; Nabokovs Gutshaus und Čechovs Datsche. *Fremde Ufer* – so der russische Titel von Nabokovs Erinnerungen an die verlorenen Paläste – wurde verstanden als der englische Titel seines Buches: *Speak, Memory!* Der Bau mußte nun in die postsowjetische Gesellschaft in einer anderen Funktion eingeführt werden: nicht als etwas gewaltsam Enteignetes und zweckentfremdet Umfunktioniertes, sondern als ob von rechtmäßigen Erben Bewohntes, als „Unseres“.

Diese Operation konnte nur Nikita Michalkov durchführen, weil er in den siebziger Jahren mit Čechovs und Gončarovs Verfilmungen (*Ein unvollendetes Stück für ein mechanisches Klavier* und *Oblomov*) eine idyllische Welt Russlands geschaffen hatte, die die Intellektuellen als einen angenehmen Spiegel angenommen hatten. Er hatte anstelle der miserablen Moskauer Küchen ihnen die erlesenen Interieurs aristokratischer Sommerresidenzen gegeben – als einzig mögliche, ihren Gefühlen adäquate Behausung. *Oblomov* wurde zum Kern eines kulturellen Mythos über das verlorengegangene Paradies und dessen durchgeistigte Bewohner. Diese Architekturform hatten die modernen Russen als zur Verfügung stehenden privaten Raum verloren (meist wurde er vom Staat okkupiert), doch sie konnten sich selbst als immer noch lebendigen kulturellen Mythos (ohne Haus) bewundern.

Wie kann man die sowjetische Erfahrung in diesen Mythos hineinschreiben? In *Die Sonne, die uns täuscht* (1994) zeigte Michalkov, wie er Čechovs Haus problemlos mit dem *homo soveticus* besiedeln kann. Er bringt in diesem Haus die alten und die neuen Russen zusammen: Professoren der Moskauer Universität und des Konservatoriums, Musiker, Sänger, ihre Witwen, Kinder, Kinderfrauen und Diener begegnen der neuen sowjetischen Aristokratie in der Rolle des wenig gewünschten Schwiegersohns: den Generälen der Roten Armee, einem ehemaligen Bauern, dem engen Freund Stalins. Michalkov wiederholte in diesem Film dieselben Beleuchtungseffekte, die er in Literaturverfilmungen nutzte: der Zigarettenstummel flammt auf in der totalen Dunkelheit; das schattige Haus lässt zwei Arten des Lichts – des kalten und des warmen – aufeinanderprallen. So führt er dieses Haus in das Bewusstsein seiner treuen russischen Zuschauer als das Gutshaus aus seinen alten Filmen ein, als einen Ort mit kultureller Tradition. Nur beherbergt es Rote und Weiße. Die alten Russen retten sich hier – wie auf einer Insel – vom sowjetischen Alltag der dreißiger Jahre. Selbst der rote General wird vom Haus absorbiert. Dessen Sachen, Photographien, Interieurs, Grillen, Büfets, dessen materielles Gedächtnis vereinnahmt den Parvenu, der sich im Bau seiner Klassenfeinde geborgen fühlt. So wird Čechovs Datsche zur Sommerresidenz der sowjetischen Funktionäre mit Privilegien.

Diese Wandlung wird vollkommen klar, als der ehemalige ‚rechtmäßige‘ Bewohner des Hauses auftaucht, der gewünschte Schwiegersohn, ein ehemaliger Musiker, ein ehemaliger weißer Offizier, nun Untersuchungsrichter des KGB, der den General verhaften kommt. Diesem alten Aristokraten samt seinem französischen Diener wird aber im Film die Wohnung gegenüber dem Kreml zugewiesen. Dem sowjetischen Funktionär – die Sommerresidenz des alten Intellektuellen, dem alten Intellektuellen die neue Behausung der Funktionäre. Der Tausch ist perfekt. Doch was zeigt uns eigentlich Michalkov?

Ist die Form als ein leeres Gefäß begriffen, dessen Funktion und Füllung sich ändern lässt und groteske Metamorphosen provoziert, wie Gorenštejn in seiner *Odyssee eines homo soveticus* durch Räume und Allgemeinplätze der Geschichte zeigte? Michalkov meint dagegen, die Architektur formt ihre Bewohner und nimmt sie in Besitz. Der rote General schrieb sich ein in das russische Interieur, der weiße Offizier wurde vom sowjetischen Interieur deformiert. Diese einfache Aussage ist nur ein kleiner Teil von Michalkovs versöhnlicher Arbeit zwischen alt und neu, Roten und Weißen, die der Regisseur als Erben der nicht zu splitternden Geschichte den Zuschauern präsentieren will. Als einzige Bedingung, unter der diese Vision zu verwirklichen ist, bleibt das Haus als Zuflucht von der Geschichte zu akzeptieren. Seine Erinnerungsarbeit vertauscht das vererbte „falsche“ Gedächtnis durch ein „wahres“ neues, wenn auch historisch falsches. Diese Tendenz offenbarte er noch krasser in seinem *Barbier aus Sibirien*, dessen spektakulärer Start an die Gerüchte gekoppelt wurde, Michal-

kov würde bei den Präsidentenwahlen kandidieren, um nicht nur das Russlandbild im Film zu retten, sondern das Land an sich.

Die vom Film gewählten Bauten, die die Vergangenheit suggerieren und der Gegenwart eine Form geben sollten, sind an Hand abzuzählen. Ein Bautyp schließt den anderen aus, mehr noch: Filme können sie nicht in Beziehung zu einander setzen. Vor uns liegt nicht die tiefe historische Perspektive, sondern die flache Landschaft, in der die unsichtbare Kathedrale, das stalinistische Denkmal (ein Erbe, das man nicht will, doch real hat) und die aristokratische Villa (ein Wunschhaus, das man will, doch nicht besitzt) frei schweben – als miteinander nicht verbundene „Zeichen“. Diese Kette kann noch von anderen Attributen vervollständigt werden: Mickey, Porträts der Zarenfamilie, Werbung für das Konzert der Rolling Stones. Die junge Generation kann diese Zeichen als Attribut ihres Alltags erkennen. Der postsowjetische Film musste sie eigentlich nur in einen lesbaren Text verwandeln, doch er zog vor, seine modernen urbanen Helden als hauslos darzustellen, als Fremde zu Hause und Parvenü in der eigenen Geschichte.

bulgakowa@gmail.com

Tom Jürgens

HEUTE WIRD MORGEN GESTERN SEIN – MUSEALISIERUNG VON ANFÄNGEN IM NORDOSTEN SIBIRIENS

Nerjungri, 21-IX-2005

Der Tag war schrecklich. Das Warten nahm kein Ende. Letztlich habe ich den ganzen Tag nichts anderes getan als zu warten. Bereits in der Früh, im Hotel, wartete ich auf den Aufbruch, am Flughafen wartete ich auf die *registracija*, dann auf die aufgeschobene *registracija*, dann auf das aufgeschobene *boarding*, dann auf den aufgeschobenen und nochmals aufgeschobenen Abflug. Außer ein paar weniger Kekse den ganzen Tag nichts gegessen. Meine Hände zittern immer noch. Am Schluss fiel am Flughafen der Strom aus und das Flugzeug brauchte einen neuen Propeller. Sprach zum Glück im Wartesaal eine Frau an und fragte, wie weit es in Nerjungri vom Flughafen bis in die Stadt sei. Sie wusste es nicht, bot mir aber an, mit ihnen in die Stadt zu fahren. Wie sich später herausstellte, fahren wir noch gut 40 Kilometer.

Tom Jürgens, Sibirisches Tagebuch¹

Museum – Archiv

Allzu leicht werden in unserer Zeit, in der sich Speicher- und Gedenkort einer unglaublichen Renaissance erfreuen – in der Praxis ebenso wie in den Wissenschaften –, Archiv, Museum und Bibliothek in einem Atemzug genannt. Sie finden sich eingebettet in die Diskurse von Erinnerungsorten,² Erinnerungsräumen,³ von verschiedenen Ausprägungen von Heterotopien⁴ etc. Indem ihre Gemeinsamkeiten, vorwiegend nämlich die seit dem *spatial turn* favorisierten *topi-*

¹ Die Passage ist dem Sibirischen Tagebuch III des Autors entnommen, das in Form eines „privaten Tagebuchs“ parallel zum Feldtagebuch geführt wurde.

² In deutschem Kontext vgl. beispielsweise François, E. / Schulze H. 2001. *Deutsche Erinnerungsorte*, Bd. 1-3, München.

³ Vgl. Assmann, A. 1999. *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München.

⁴ Foucault, M. 1967. „Andere Räume“, Barck, K. (Hg.): *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, Essais 5, durchgesehene Auflage, Leipzig 1993.

schen Dimensionen der Speicherung,⁵ in den Fokus der Aufmerksamkeit gerückt sind, bleiben bei der Betrachtung ihre Differenzen als auch ihre Diachronien oftmals außen vor.

Im Folgenden wird vom Museum die Rede sein – noch dazu einem konkreten –, dem Museum als einem Sondertypus des Archivs bzw., wie Foucault es bezeichnet, des „Generalarchivs“.⁶ Es wäre ein Leichtes und letztlich auch ein Fahrlässiges, wollte man Museum und Archiv über ein und denselben Kamm der Akkumulation scheren. Jedes für sich hat seine eigene Logik, seine eigene Struktur und Dynamik in einem jeweils konkreten sozialen und historischen Kontext. Und dennoch lässt sich das eine vom anderen nicht immer klar trennen. Zwar beansprucht das eine, nahezu ausschließlich schriftliche Zeugnisse zu bewahren, wohingegen das andere auch von materiellen Quellen gespeist wird, die nicht zwischen zwei Aktendeckel passen, doch scheint eine Differenzierung aufgrund der materiellen und medialen Beschaffenheit der Archivalien nicht ausreichend schlüssig. Schließlich finden sich im Fundus eines Museums ebenfalls schriftliche Quellen oder Zeugnisse. Dennoch ist dieser Umstand allein nicht hinreichend, um das Museum als ein Metaarchiv zu definieren, dessen Pforten lediglich über eine größere Permeabilität gegenüber unterschiedlichen medialen bzw. materiellen Präfigurationen verfügen, als die des Archivs. Ebenfalls scheint Schriftlichkeit kein hinreichendes Kriterium für die „archivale“ Archivierung (hier in Opposition zur „musealen“ Archivierung) zu sein, finden sich doch Schrifttafeln, inskribierte Birkenrinden oder andere Zeugnisse skriptoralen Erbes nicht weniger in Museen als in Archiven.

Auch wenn es sich bei Museen und Archiven um zwei unterschiedliche Formen der institutionalisierten Verwaltung eines Erbes, einer Erinnerung oder eines Gedenkens handelt, so sind die Grenzen doch fließend. Das *Puškinskij Dom* in Petersburg ist nur ein berühmtes Beispiel für einen Ort der Bewahrung in zwei Hypostasen: Es ist Archiv und Museum zugleich.⁷

⁵ Zur Frage von räumlichen Konzepten in der musealen Präsentation vgl. auch Jürgens, T. 2003. „Die Verortung des musealen Raums“, in: Diskussionsbeiträge Nr. 24, *Arbeitsgemeinschaft „Raum – Medien – Politik“*, herausgegeben von: Kulturwissenschaftliches Forschungskolleg / SFB 485 Norm und Symbol. Die kulturelle Dimension sozialer und politischer Integration. Konstanz, 23-28.

⁶ Vgl. Foucault 1967, 43. Foucault hat Museen weniger als Institutionen denn als „Orte“ vor Augen, wenn er schreibt: „Doch die Idee, alles zu akkumulieren, die Idee, eine Art Generalarchiv zusammenzutragen, der Wille an einem Ort alle Zeiten, alle Epochen, alle Formen, alle Geschmäcker einzuschließen, die Idee, einen Ort aller Zeiten zu installieren, der selber außer der Zeit und sicher vor ihrem Zahn sein soll, das Projekt, solchermaßen eine fortwährende und unbegrenzte Anhäufung der Zeit an einem unerschütterlichen Ort zu organisieren – all das gehört unserer Modernität an. Das Museum und die Bibliothek sind Heterotopien, die der abendländischen Kultur des 19. Jahrhunderts eigen sind.“ Eine Differenzierung zwischen der „sichtbaren“ Ausstellungsebene und der „unsichtbaren“ Ebene des Fundus, wie sie für unsere weitere Betrachtung wichtig ist, fehlt bei Foucault.

⁷ In seiner offiziellen Bezeichnung *Literaturnyj muzej Instituta russkoj literatury RAN* dominiert der „Museumscharakter“ gegenüber dem des Archivs, wobei in diesem Fall gewisser-

Es ist keine Frage der dort archivierten Materialien, sondern eine Frage der Zugänglichkeit einerseits, sowie der sozialen Pragmatisierung andererseits, die eine Charakterisierung oder Klassifizierung ermöglicht.

Hat das Archiv letztlich die Möglichkeit, sich ganz gegenüber seiner Benutzung abzuschotten, und zwar indem es durch Verordnung oder Gesetz sogar die Spezialisten ausschließt⁸ und nur mehr als Ort der Archivare fungiert, beansprucht das Museum für sich – möchte es als ein solches gelten –, eine Öffentlichkeit zu implizieren. Gemäß der Basisdefinition des ICOM,⁹ des *International Council of Museums*, ist ein Museum nur dann Museum, wenn es dem gerecht wird, was sich als die vier musealen Konditionale bezeichnen lässt, nämlich: Sammeln, Bewahren, Forschen und Ausstellen.¹⁰ Sind die ersten zwei oder auch drei dieser Konditionale auch für das Archiv obligatorisch, so ist doch der vierte, also das Ausstellen, für das Museum fundamental, für das Archiv hingegen optional.

Wir begegnen dem Museum in der Regel in Form seiner Ausstellung. Sie ist es, für die wir Eintritt zahlen, durch die uns ein Führer (*ëkskursovod*) begleitet, die wir fotografieren, videografieren, sie ist es, die uns als Spitze des musealen Eisbergs entgegen tritt, die Diskussionen anheizt, uns Vergnügen bereitet, die wir als gelungen oder missglückt beurteilen. Sie ist im eigentlichen Sinne das, was wir überhaupt als Museum wahrnehmen – abgesehen von dem Museumsgebäude an sich, das wir – ganz ein *rite de passage* – gegen Entrichtung eines geringen Obolus (für Ausländer in Russland: eines größeren) und nach Ablegen der alltäglichen Straßenkleidung, betreten, um uns, *sotto voce*, der Betrachtung zu widmen und somit am gesellschaftlich Allerheiligsten zu partizipieren.¹¹

Das Archiv wäre somit das Verborgene, das schwer Zugängliche und Unterbewusste, das Museum hingegen das Offensichtliche, die Evidenz an sich. So mag es zumindest auf einen ersten Blick hin scheinen. Doch dieser Schein trägt – gerade von einem westlichen Standpunkt aus, bei dem sich die Grenzen zwi-

maßen der Fundus des Museums identisch ist mit dem Archiv des Instituts für Literatur der Russischen Akademie der Wissenschaften.

⁸ Anhand der Öffnung und erneuten Schließung der Archive des KGB in der Zeit nach der Perestrojka zeigt sich sehr deutlich, wie „Zugang“ innen- als auch außenpolitisch instrumentalisiert werden kann.

⁹ Das ICOM versteht sich als die Welt umfassende Dachorganisation aller Museen. Zur institutionellen Geschichte und Entwicklung des ICOM vgl. Baghli, S.A. / Boylan, P. / Herрман, Ya. 1998. *History of ICOM (1946-1996)*, Paris.

¹⁰ Diese vier Basisanforderungen finden sich im Artikel 2 der *ICOM Statutes* des Jahres 2001, die unter <http://icom.museum> nachzulesen sind.

¹¹ Hier zeigt sich, wie auch das säkulare Museum über magisch-religiöse Implikationen verfügt, wie sie van Gennep anhand von ethnologischem Material herausarbeitet. Vgl.: Gennep, A.v. 1986. *Übergangsriten* (Les rites de passage), Frankfurt a.M.. Darin vor allem das 2. Kapitel: „Räumliche Übergänge“, 25-33. Eine Betrachtung religiöser Rudimente im Säkularen liegt nicht zuletzt deshalb nahe, da in den kulturhistorischen Herleitungen des Museums oftmals die Brücke zu den Tempeln der Antike geschlagen wird. In besonderem Maße gilt dies aber auch für die Museen der Sowjetunion, die vorwiegend ab den 30er Jahren in den Gemäuern profanierter Kirchen und Klöster untergebracht wurden.

schen Ausstellungshallen à la *Kunsthau Zürich*, *Haus der Kunst München*, *Hamburger Kunsthalle* und Museen mit ihren dauerhaften (*ekspozicija*) als auch temporären (*vystavka*) Ausstellungen immer mehr vermischen. Das Museum ist mehr als nur die Ebene seiner sinnlichen Wahrnehmbarkeit. In der Regel zeigt sich, dass es schwerer ist, Zugang zum Fundus eines Museums zu finden, als Zugang zu einem Archiv. Dies mag nicht zuletzt daran liegen, dass das Archiv einen amorphen Zustand darstellt, als der Fundus des Museums. Der museale Fundus, in Russland, aufgrund gesetzlicher Bestimmung, gegliedert in seine lokale, regionale und nationale Bedeutsamkeit,¹² ist ein Haufen von Dingen, die nicht nur aufgrund ihrer indigenen Wertigkeit¹³ evaluiert wurden, sondern denen man eine gewisse pragmatische Bedeutung einräumt, welche eben in der Veröffentlichung, das heißt in der Expositionierung, ihren eigentlichen Sinn erfährt. Dabei geht den Einheiten (*edinicy*) des musealen Fundus nicht weniger als den Archivalien des Archivs die Frage nach dem „Aufbewahren wozu?“ voraus. Allerdings lässt sie sich scheinbar einfacher beantworten, nämlich: „um zu zeigen“. Aber, wie bereits erwähnt, stellt eben dieses „um zu zeigen“ für das Archiv eine Option, für das Museum hingegen eine Obligation dar.¹⁴

Das Museum verfügt, im Gegensatz zum Archiv, von Anfang an über eine Ebene der Selektion mehr. Diese Selektion ist von der Frage nach der Pragmatisierung geleitet. Man bewahrt nicht *per se*, sondern aufgrund einer immanenten Teleologie des Exhibitionierens. Durch eben diese Implikation des Exhibitionierens wohnt dem musealen Fundus eine Intentionalität inne, die das Archiv zu

¹² In den 80er Jahren des 20. Jahrhunderts entstand die Idee zu einem Gesamtkatalog des gemeinsamen Fundus aller sowjetischen Museen – ein Großprojekt, das seinerzeit, nicht zuletzt aufgrund mangelnder Computerisierung, nicht realisiert werden konnte. Vgl. dazu: Ministerstvo kul'tury RSFSR / Naučno-issledovatel'skij institut kul'tury (Hg.), 1982. *Principy i struktura svodnogo kataloga muzejnogo fonda SSSR*. Sbornik nau nych trudov. Moskau, 113. Erst in jüngster Zeit zeigen sich Bestrebungen, dieses Projekt fortzuführen. Die Gründe dafür sind aber eher im Zerfall der Sowjetunion zu suchen und zu finden: Die Markierung eines musealen Gegenstands als „Objekt nationaler Bedeutung“ sichert den Anspruch Moskaus auf das Objekt und gewährleistet somit den Erhalt der materiellen Basis des geistigen Erbes. Von einem solchen Bestreben nach „materieller Absicherung“ in Zeiten des Umbruchs und Zerfalls zeugt auch die Gesetzgebung der 90er Jahre. Vgl. beispielsweise das Federal'nyj zakon o muzejnom fonde Rossijskoj Federacii i muzejach v Rossijskoj Federacii. Prinjat Gosudarstvennoj Dumoj 24 aprelja 1996 goda. 26. maja 1996 goda N 54-F3. Die Gesetzestexte sind zugänglich unter www.prof.museum.ru.

¹³ Zur Frage von materiellem, wissenschaftlichem oder sozio-politischem Wert vgl. Jürgens, T. „Sibirien ausstellen – Das Faktum zwischen Objekt und Idee“, Pietrow-Ennker, B: (Hg.): *Kultur in der Geschichte Russlands*, Göttingen 2007 (im Druck), 83-103.

¹⁴ Als Ausnahme von dieser Regel kann beispielsweise das 1923 gegründete *Muzej Istorii Burjatii* in Ulan-Ude gelten, das von 1980 an bis zu Beginn des 21. Jahrhunderts über keine ständige Ausstellung verfügte. In dieser Zeit wurden jedoch Sammeln, Bewahren und Forschen fortgeführt. Die Gründe für eine solche Unterbindung der ständigen Ausstellung lassen sich vor allem im politischen Bereich verorten: Indem die Geschichte einer so bedeutenden Region wie Burjatien nicht zur Präsentation gelangt, ist sie auch nicht präsent und kann somit auch nicht zum sozialen Sprengstoff im Kontext eventueller regionaler Autonomiebestrebungen werden.

externalisieren sucht. Das Museum weiß um seinen *user*, sei es auch nur ein konstruierter,¹⁵ wohingegen das Archiv seines *users* harrt.

Wir besuchen Museen aus unterschiedlichen Gründen: aus Bildungsdrang, aus Lust auf anschauliche Unterhaltung, aus Langeweile an verregneten Sonntagen, weil Schulpädagogen uns dazu zwingen, aus Interesse, Passion, als Wissenschaftler, als Laie, aus Bildungsdünkel, oder *just for fun*. Was wir in Museen für gewöhnlich vorzufinden erwarten, sind Dinge, die dem Bereich der Geschichte angehören: sei das der nationalen Geschichte, der Kunstgeschichte, der Geschichte der Natur, der Technik etc.¹⁶ Wollten wir nicht etwas über die Vergangenheit erfahren, sondern über die Gegenwart, so läsen wir die aktuelle Tageszeitung, sähen fern oder hörten Radio. Wollten wir etwas über die Zukunft erfahren, so beschäftigten wir uns eher mit dem Tarot, der Astrologie oder der Meteorologie.

Museen sind der Ort, an dem – zumeist wissenschaftlich durchleuchtete – Prozesse eines Vergangenen, so im Falle von Museen mit historischen Profil,¹⁷ oder eines überzeitlich Vorhandenen, so im Falle von Naturkundemuseen, sich in punktueller Darstellung zu einem ganzheitlichen und damit – im Sinne des Wortes – „totalitären“ Ganzen fügen. Das eine Mal besitzt dieses Ganze vorwiegend diachronen Charakter: es präsentiert sich als Narrativ, das andere Mal ist sein Charakter eher synchroner Natur, indem die Ausstellung ein räumliches Kontinuum, im Sinne eines Dioramas oder eines Panoramas entwirft.¹⁸ Im ersten Falle fügt sich beispielsweise die „gesamte“ Geschichte der russischen Kolonisierung eines Ortes oder einer Region, sagen wir z.B. Jakutiens, zu einem

¹⁵ Der Museumsbesucher ist gewissermaßen das eigentliche Zentrum des Museums: Museumspädagogik, Museumssoziologie oder Ausstellungsgestaltung sind die Disziplinen, die ihn zum Gegenstand haben.

¹⁶ Selbstverständlich gibt es auch eine ganze Reihe so genannter Museen, bei denen – eher im Geiste der Kunstkammer als dem der heutigen wissenschaftlichen Museen – die *curiosa* im Vordergrund stehen. Einige davon sind einzelnen Dingen oder Sachgruppen gewidmet, wie z.B. das *Nachttopfmuseum* in München, das *Deutsche Currywurst-Museum* in Berlin etc.; andere wiederum dienen eher dem Ziel des Verkaufs (z.B. diverse „Wein-“ oder „Olivenölmuseen“ an den Touristenrouten Südeuropas. In diesem Fall dient das Museale nur als „seriöse“ Rahmung des Kommerziellen: Der Museumsshop hat das Museum absorbiert! Zum Verhältnis von Museum und Museumsshop vgl. auch Fliedl, G. u.a. (Hg.) 1997. *Wa(h)re Kunst. Der Museumsshop als Wunderkammer theoretischer Objekte, Fakes und Souvenirs*, Frankfurt.

¹⁷ „Profil“ dient als *terminus technicus* zur Klassifizierung unterschiedlicher Museumstypen. Zur konkreten Ausdifferenzierung innerhalb des russischen Museumswesens vgl.: Gnedovskij, M. 1985. „Profil' muzeja“, *Sovetskij muzej*, nr. 5; *Terminologi eskie problemy muzevedenija*. (Sbornik nau nych trudov Central'nogo muzeja Revoljucii SSSR), Moskau 1986.

¹⁸ Ein im Zusammenhang mit der Gestaltung der Museumsausstellung brauchbarer Ansatz zur Entwicklung von Massenmedien des 19. Jahrhunderts findet sich bei Scheurer, Hans J.: *Zur Kultur- und Mediengeschichte der Fotografie. Die Industrialisierung des Blicks*. Köln 1987. Zentral für seine Argumentation ist das „An-die-Stelle-Treten“ und die damit verbundene Substituierung des fremden Ichs durch das eigene in so unterschiedlichen medialen Arrangements wie Kreuzweg, Panorama, Kaufhaus, Fotografie etc.

Ganzen, dem die Ausstellung im Saal III eines Museums gewidmet ist; im zweiten Fall ist es die Flora und Fauna der Region,¹⁹ welche die Säle VIII bis XI füllt.

Was die Wahrnehmung von etwas Präsentiertem als Prozess – wie im Falle der Geschichte – oder aber als Ist-Zustand – wie im Falle von Flora und Fauna – bestimmt, verdankt sich nicht zuletzt unseren Erwartungshaltungen, wie auch der jeweiligen spezifischen Ausstellungssikographie, die wiederum kein zufälliges Ding ist, sondern das Resultat unterschiedlicher Disziplinen wie der Ausstellungsgestaltung, der Museumspädagogik, der Museumsarchitektur, sowie auch Ergebnis von ikonographischen Traditionen innerhalb des Museumswesens selbst.

Wenden wir uns also der Präsentation von Geschichte in Museen zu. Sie ist in der Regel Resultat eines wissenschaftlichen Diskurses, doch sie gehorcht nicht diesem allein, sondern bleibt ebenso der Anschaulichkeit, also dem Rezipienten, d. h. dem Museumsbesucher verpflichtet. Von einer historischen Präsentation sprechen wir für gewöhnlich dann, wenn uns, mit den Mitteln der Ausstellung, eine Zeitachse vergegenwärtigt wird, die, in Form des konkreten Museumsbesuchs, von uns – und zwar ganz leiblich – abgeschritten wird. In den von mir aufgesuchten und untersuchten Museen ist dieses Abschreiten in der Regel mehr oder weniger streng reglementiert. Das heißt, es gibt nebst einem Anfangs- und einem Endpunkt des Rundgangs (*osmotr*) strenge als auch wohlwollende Pensionistinnen, die auf die Einhaltung der richtigen Richtung achten. Noch geregelter verhält es sich im Falle eines geführten Museumsrundgangs, bei dem die Gliederung der Säle der Gliederung des Vortrags entspricht.²⁰

Das Museum der Stadt Nerjungri, das im zweiten Teil dieser Abhandlung im Zentrum der Betrachtung stehen wird, gehört zum am weitesten verbreiteten Typus von Museen auf dem Territorium der ehemaligen Sowjetunion: dem so genannten *kraevedčeskij muzej* (Regionalkundemuseum). Der *kraevedčeskij muzej* zeichnet aus, dass es diverse Disziplinen und Diskurse institutionell bündelt und zur Ausstellung bringt: den historischen ebenso wie den naturkundlichen.

Auch wenn sich seit den neunziger Jahren des 20. Jahrhunderts die „klassische Dreiteilung“ der Regionalkundemuseen in a) Geschichte bis zur Revolution, b) Geschichte ab der Revolution bzw. *stroitel'stvo socializma* (*Aufbau des Sozialismus*) und c) Natur allmählich in Auflösung findet,²¹ so ist der Anspruch

¹⁹ Zur Historisierung der Natur im Sinne einer „Naturgeschichte“, auf die wir hier nicht näher eingehen, vgl. Foucault, M. 1974. *Die Ordnung der Dinge*, Frankfurt a. M., 169f.

²⁰ Prinzipiell lässt sich zwischen einem „sukzessiven“ und einem „thematischen“ Rundgang unterscheiden. Für den sukzessiven erweist sich die Museumsarchitektur, die Anordnung der Säle als entscheidend. Anders verhält es sich bei den oftmals von russischen Museen angebotenen Exkursionen durch die Stadt oder ins Umland, bei denen die thematische Ausrichtung dominiert.

²¹ Zur „klassischen Dreiteilung“ seit den 30er Jahren des 20. Jahrhunderts vgl. Jürgens, T. 2007, s. die Fussnote 13.

auf Chronologie nach wie vor dominantes Ordnungsprinzip. Wo sind hier nun aber Anfang und Ende zu suchen?

Der Endpunkt scheint, aus einem herkömmlichen, westeuropäischen Verständnis heraus, auf der Hand zu liegen: Von einer historischen Ausstellung, die auch den Zeitgenossen erreichen möchte, erwarten wir idealiter eine Anbindung an die Gegenwart, also, wie es häufig im russischen Museumsjargon heißt: „do našič dnej“ („bis in unsere Tage“). Dabei sei an dieser Stelle darauf hinweisen, dass eine solche Konstruktion möglich und für viele von uns gewöhnlich ist, dass sie jedoch nicht die einzige Alternative darstellt. Einem „do našič dnej“ in Opposition oder auch an der Seite vermag ebenso ein „vsegda byl, est' i budet“ („es war schon immer, ist und wird sein“) bzw. weitere andere Entwürfe von Zeitlichkeit zu stehen.²²

Bevor näher darauf eingegangen werden soll, wenden wir uns jedoch der Frage des Anfangs zu. Beginnen wir mit dem ersten Saal unseres Museums, so begegnet uns hier das, was vorgeschichtlich ist, die Funde von Archäologen oder Anthropologen. Die Übergänge von der Vorgeschichte zur Geschichte erweisen sich an dieser Stelle als ebenso fließend, wie an anderer Stelle zwischen Alter Geschichte und Ethnologie oder zwischen Folklore und Kunst.

Wo aber ist der Anfang? Oder, so ließe sich anders fragen: Welche Anfänge gibt es, und in welcher Form, auf welche Weise werden sie, hier, im Museum, gesellschaftlich relevant?

Nerjungri – gebaute Utopie

Ich möchte eine Stadt ins Auge fassen, die auf dem Reißbrett entworfen und im Jahr 1975 realisiert, d.h. gebaut wurde. Es handelt sich dabei um das südjakutische Nerjungri. Nerjungri entstand zum einen aufgrund der dort vorhandenen Kohlevorkommen, die von Anfang an und „do našič dnej“ vorwiegend dem Handel mit Japan dienen. Zum anderen liegt Nerjungri auf der Achse der „Malyj BAM“, eines Zweiges der Bajkal-Amur-Magistrale,²³ der gedacht war, die Trasse der BAM mit Jakutsk zu verbinden. Dieses Projekt wurde niemals abgeschlossen: Die Malyj BAM endet, nicht allzu weit von Nerjungri entfernt, in der

²² Auch wenn beide Formulierungen im russischen Kontext gleichermaßen emphatisch gebraucht werden, so gilt es sie dennoch wörtlich zu nehmen: Steht beim „do našič dnej“ der ungebrochene Anschluss des Vergangenen ans Gegenwärtige im Vordergrund, so generiert das „vsegda byl, est' i budet“ eher die Vorstellung einer Überzeitlichkeit, in der das Jetzt „Übergangscharakter“ hat.

²³ Zur BAM, vgl. den Artikel von Grützmacher, J. 2005. „„Young Men go East!“ The BAM Frontier under Brezhnev“, Stolberg, E.-M. (ed.). *The Siberian Saga. A History of Russia's Wild East*, Frankfurt a.M., 203-230. Die BAM erfreut sich derzeit in Deutschland einer gewissen Renaissance, was seinen Niederschlag auf zahlreichen Internetseiten von „Eisenbahnfans“ findet. Einer der Gründe dafür mag auch darin bestehen, dass der „große Traum, einmal mit der TransSib zu fahren“, den so viele Deutsche hegten, mittlerweile in die Realität umgesetzt wurde und nun Bedarf an „neuen Abenteuern“ besteht.

Tajga hinter der Stadt Aldan. Die Anbindung Nerjungris an die jakutische Hauptstadt ist aufgrund der Beschaffenheit der Verkehrswege mehr als dürftig. In Richtung Süden stößt man, bei Tynda, ebenfalls einer Stadtgründung des Jahres 1975, auf die BAM, und befindet sich quasi in der Mitte zwischen dem westlich gelegenen Anfangspunkt Tajšet und dem östlich gelegenen Komsomolsk na Amure, beides knapp 40 Stunden Zugfahrt entfernt. Gleichzeitig ist es von Tynda praktisch nur ein Katzensprung nach Süden, bis zur Trasse der Transsib, die mehr oder minder alle wichtigen Metropolen West- und Ostsibiriens miteinander verbindet.

Nerjungri liegt gewissermaßen *in the middle of nowhere* – die Verkehrsanbindung dient in den vergangenen Jahren der Bevölkerung vorwiegend dazu, von dort weg statt dort hin zu kommen. Nerjungri gehört zu den so genannten Stützpunktstädten, die auf einer soziometrischen Grundlage entstanden, d.h. aufgrund von städteplanerischen Überlegungen, bei denen das neue Leben des neuen Menschen in neuen Gebieten quasi berechnet wurde.²⁴ Zum Inventar solcher Stützpunktstädte, die den Arbeitern der Territorialen Produktionskomplexe (TPK) ein neues Zuhause gaben, gehörten nebst Vollkomfortwohnungen Geschäfte, Schulen, Polikliniken, Kindergärten und Klubs.²⁵ Der Bau eines Regionalkundemuseums, wie es für nahezu alle sibirischen Städte charakteristisch ist, wurde in Nerjungri anfänglich vergessen und erst mit einjähriger Verspätung im Jahre 1976 nachgeholt. Dies ist einer der Gründe dafür, warum sich das Museum nicht wie üblich in Zentrumsnähe, sondern am Rande der Stadt befindet. Es lässt sich nur darüber mutmaßen, aus welchen Gründen ein Museumsbau bei der Stadtgründung nicht berücksichtigt wurde. Ein Grund dafür mag darin bestehen, dass aus dem erwähnten gewöhnlichen Verständnis heraus Museen die Aufgabe der Präsentation einer Vergangenheit zukommt, Nerjungri über eine solche Vergangenheit aber noch nicht verfügte.

Wenn wir das sowjetische Museumswesen betrachten, so wird recht schnell klar, dass wir es mit den herkömmlichen Betrachtungsweisen, dem, was ich als einen „naiven Zugang“ zuvor erwähnte, nur schwer zu fassen kriegen, bzw. in seinem entscheidenden Punkt nicht beschreiben können. Dieser Punkt liegt in der Denkweise des dialektischen Materialismus, der eine andere Form von Prozessualität zur Prämisse hat, als bloß eine im historistischen Sinne chronologische bzw. diachrone. Aus dem DiaMat heraus gedacht, ist das Vergangene immer schon immanenter Bestandteil des Gegenwärtigen. Doch im Rahmen dieses

²⁴ Vgl. Gukov, V.P. 1977. „Städte – maßgeschneidert“, *Berlin*, Nr. 22, 10; sowie: Orlov, B.P. 1977. „Voprosy retrospektivnogo analiza ekonomiki razvitiia Sibiri“, *Izvestija sibirskogo otdelenija Akademii nauk SSSR, serija obščestvennykh nauk*, vyp. 3, H. 11, 86 ff.

²⁵ Straßen nach Planquadraten, Plattenbausiedlungen – was in vielen neu gebauten Städten der 70er Jahre in der Sowjetunion umgesetzt wird, findet seinen ästhetischen und diesbezüglich auch ideologischen Ursprung im Entwurf der „leuchtenden Stadt“ von Le Corbusier Mitte der 30er Jahre. S. dazu: Le Corbusier 1935. *La Ville Radieuse - Éléments d'une Doctrine d'Urbanisme pour l'Équipement de la Civilisation Machiniste*, Paris.

platonischen Projektes, als welches es sehr trefflich Boris Groys in seinem jüngst erschienenen Buch *Das kommunistische Postskriptum*²⁶ beschreibt, ist auch die Gegenwart etwas, das es nicht zu erhalten, sondern zu überwinden gilt. In diesem Sinne ist das Jetzt nicht weniger originär als das Gestern, und das Gestern nicht mehr passé als das Heute. Auf diese Weise lässt sich ein vergangenes Jahrzehnt nicht losgelöst betrachten von einem kommenden „Jahrfünft“, so der wohl geeignete Terminus für ein in Fünfjahresplänen gegliedertes Zukunftsprojekt. Kurz gefasst lässt sich dieses neu geordnete Zeitgefüge formulieren als: „Heute wird morgen gestern sein!“

In diesem Konzept ist der heutige Tag weder Endpunkt einer Kadenz noch einer Dekadenz, sondern eine Zwischenstufe, die ebenso erinnerungswürdig wie auch vergänglich ist.

Wenn im Jahre 1976 in Nerjungri also ein Museum gegründet wird, so müssen wir hierfür annehmen, dass seine Aufgabe nicht in der herkömmlichen Verwaltung eines kulturellen Erbes der Vergangenheit besteht, sondern dass ihm die konkrete Aufgabe einer Gestaltung der Gegenwart wie auch der dialektisch-materialistisch zu erwartenden und zu gestaltenden Zukunft zufällt. Es trägt institutionelle Verantwortung dafür, dass der realisierten Utopie ein Ortswissen eingeschrieben wird, das im Dienste der revolutionären Gesellschaft steht.²⁷ Wie aber geschieht dies nun?

Das Museum als Programm

Was von uns bislang als „Regionalkundemuseum“ oder „kraevedčeskij muzej“ der Stadt Nerjungri bezeichnet wurde, wird, genau genommen, nur im Volksmund so bezeichnet. Die Geschichte seiner offiziellen Namen sagt hingegen mehr aus über die soziale Funktion, die ihm im jeweiligen historischen Kontext zgedacht wurde. Fünf Jahre lang, vom 13. Oktober bis zum 25. Juni 1981 trug es die Bezeichnung *Muzej istorii (Geschichtsmuseum)*. Von 1981 bis zum 11. Oktober 1990 verstand es sich, etwas sperrig, als *Nerjungrinskij muzej stroitel'stva Malogo BAMA i Južno-Jakutskogo territorial'no-proizvodstvennogo kompleksa (Nerjunginsker Museum der Erbauung der Kleinen BAM und des südjakutischen Territorialen Produktionskomplexes)*. Seit 1990, bis heute, trägt es über seiner Einganstür den Namen *Nerjungrinskij muzej osvoenija Južnoj Jakutii (Nerjunginsker Museum der Aneignung / Erschließung Süd-Jakutiens)*.

²⁶ Groys, B. 2006. *Das kommunistische Postskriptum*, Frankfurt a.M.

²⁷ „Ortswissen ist Kontinuitätswissen. In einer revolutionären Gesellschaft, die nur nach vorne blicken soll und in der Entwurzelung Voraussetzung der Flucht nach vorn ist, ist die Tilgung der Spuren wesentlich für die Herrschaft“, schreibt Karl Schlögel in: *Im Raume lesen wir die Zeit. Über Zivilisationsgeschichte und Geopolitik*, München / Wien 2003, 350. In diesem Sinne ist die Vorstellung des hohen sibirischen Nordens als *tabula rasa* auf dem Permafrost ein ideales Konzept für eine Gesellschaft, die sich somit nicht nur ihre eigene Zukunft, sondern auch Vergangenheit baut.

Bereits diese Bezeichnungen sind Programm. Abgesehen davon aber besuchen die Einwohner Nerjungris als auch vereinzelt Touristen oder Delegationen von Investoren das Museum ungeachtet seines jeweilig aktuellen Namens oder Programms.

Ein Großteil des Museums ist der Stadt an sich gewidmet. Dies findet in prinzipiell dreierlei Hinsicht Ausdruck: erstens ist die Stadtgeschichte, die Begründung und Erbauung fundamentaler Bestandteil der Ausstellung, zweitens hat das Museum in seiner derzeitigen Verfassung für sich selbst einen Bildungsauftrag definiert, der in einer Kooperation mit Schulen und Hochschulen (einer Filiale der Staatlichen Universität zu Jakutsk) besteht, und drittens archiviert und exponiert – in unterschiedlicher medialer Ausprägung – das Museum die Gedenkkultur Nerjungris *per se*. Das heißt, es fungiert über seine rein museale Aufgabe hinaus auch als Publikationsorgan für käuflich zu erwerbende Printmaterialien, Broschüren, Anstecker, sowie neuerdings eine DVD, die große Mengen von historischem Quellenmaterial (darunter auch zahlreiche Super-8-Filme aus dem Amateurbereich) preiswert bzw. geschenkt, letztlich also „demokratisch“ zur Verfügung stellt.

Beim Besuch von Nerjungri wurde mir klar, dass niemand hier, der meines Alters ist, in dieser Stadt geboren sein kann. Dies ist es, was man bei einer Analyse des Museumspublikums von vornherein im Auge behalten muss. Jeder, der seit der Erbauung der Stadt hier ansässig ist, ehemaliger Komsomolze, Internationalist, Abenteurer, oder *stroitel'* ist selbst zum einen Teil der Stadtgeschichte an sich, als auch, zum anderen Teil, Erinnerungsträger, persönlicher Verwalter einer *živaja pamjat'*. Wenn Nietzsche den Zeitzeugen als den Feind des Historikers bezeichnete, so ist dies eine treffende Umschreibung für das Problem, das sich hier für uns eröffnet: Es wimmelt nur so von Zeit- und Augenzeugen, die dem Historiker, der mit der musealen Ausstellungskonzeption betraut ist, das Leben schwer machen können.

Indem das Museum die Regionalgeschichte nicht nur in seinem Fundus bewahrt, sondern sie zur Ausstellung bringt, tritt es in Konkurrenz zur individuellen *živaja pamjat'* – der *lebenden* als auch *lebendigen* Erinnerung. Ihm fällt die Aufgabe zu, ein Masternarrativ zu schaffen, das die anderen, an Individuen oder kleinere bis mittlere Kollektive gebundenen Narrative integriert. Im Abgleich „der“ Geschichte mit eben jenen Geschichten konstituiert sich der jeweilige Grad an Authentizität, den das Museum für sich beanspruchen darf. Dies gilt an erster Stelle für die Gruppe der Augenzeugen, also der Menschen, die heute in etwa das 50. Lebensjahr überschritten haben, sowie an zweiter Stelle für die Nachfolgeneration, die unmittelbar an den Erzählungen ihrer Eltern partizipierten.

In der Präsentation der Stadtgeschichte, die einen zentralen Bestandteil der Gesamtausstellung darstellt, kommt es also zu einer außergewöhnlichen und be-

deutsamen Situation, die darin besteht, dass, in nicht wenigen Fällen, Rezipient und Exponat miteinander identisch sind. Der Ausstellungsbesucher hat eine gewisse Chance, dass er sich selbst oder einen nahen Verwandten, einen Freund oder Nachbarn auf einer der exponierten Fotografien wieder entdeckt. Und wenn schon nicht sich selbst, so doch entweder Symbole seiner eigenen Jugend wie Halstücher, Wimpel, *lozungi*, Fahnen etc., oder „Events“ und Feierlichkeiten (*prazdniki*), die mit der Stadt verbunden sind, wie beispielsweise die Errichtung von Denkmälern oder große Versammlungen, an denen er oder jemand aus seinem näheren Umkreis teilhatte.

Durch diesen potentiellen Zusammenfall von Rezipient und Exponat hat der Ausstellungsbesuch eine prinzipiell narzisstische Komponente.

Es zeigt sich, dass das so funktionierende Museum mehr ist, als eine Darstellung eines irgendwie Vergangenen: Es ist eine Rahmung, die einen noch lebendigen Anfang medialisiert und damit memorialisiert. Am greifbarsten wird dieses Konzept für die Zeit, in der das Museum unter besagter Bezeichnung des *Nerjungrinskij muzej stroitel'stva Malogo BAMA i Južno-Jakutskogo territorial'no-proizvodstvennogo kompleksa* tätig war.

Museale Reaktualisierungsstrategien des Anfangs

Die Ausstellungsgestaltung ist *per se* selektiv. Im Falle der Darstellung der regionalen und der städtischen Geschichte finden sich zwei voneinander zu unterscheidende Verfahren miteinander verbunden. Das eine ist die makrohistorische Präsentation von Dingen, die städtisch-konstitutiven und überindividuellen Charakters sind, wie beispielsweise Stadtschlüssel, Scheren, mit denen Bänder zur Eröffnung eines Produktionskomplexes oder einer Trasse durchschnitten wurden, kommunistische Symboliken, die die Rahmung der Zeit markieren. Dem zur Seite steht ein anderes Verfahren, nämlich eine mikrohistorische Präsentation von Einzelschicksalen, die als paradigmatisch für andere Schicksale gesehen werden können. Beide Formen der Darstellung sind nicht klar voneinander zu trennen, da sie zumeist aufgrund ihrer medialen Gefasstheit als auch ihrer Rahmung mittels entsprechender Vitrinen eine „Schicksals-Union“ eingehen und somit das Individuelle mit dem Kollektiven vermählen.

Was es im Zusammenhang damit zu bedenken gilt ist, dass die Ausstellung nicht für die Ewigkeit gemacht ist, sondern dass – möchte man immer wieder Besucher anlocken – eine gewisse Varianz notwendig wird. Die „Halbwertszeit“ der Ausstellungen, und zwar nicht nur der aktuellen, sondern auch der ständigen, ist geringer als allgemein angenommen. Bei einer vergleichenden Studie mehrerer sibirischer Regionalkundemuseen zeigte sich, wie sehr die Frequenz der sich abwechselnden Ausstellungen in Abhängigkeit von gesellschaftspoliti-

schen Krisen oder Umbruchstationen besteht.²⁸ Eine der größten Krisen für die russischen Museen nach der Perestrojka war aber der Rückgang der Besucherzahlen. Ein Verfahren, dem entgegen zu wirken, besteht in einer regelmäßigen Erneuerung der Ausstellung, die somit ein „Hab ich schon gesehen!“ irrelevant werden lässt. Nachdem bei aller Varianz aber die Grundthemen gleich bzw. ähnlich bleiben, denn die Gründungsgeschichte Nerjungri ließe sich nicht eliminieren, können wir dies als eine „permanente Re-Aktualisierung des Anfangs mit musealen Mitteln“ bezeichnen.

Bei einer so jungen Stadt wie Nerjungri stellt sich dabei eine Frage ganz praktischer Natur, nämlich: Was lässt sich denn am Anfang der Stadt Nerjungri und ihres Museums an Anfänglichem archivieren, bzw. wo kommt der Fundus her, aus dem per Selektion Geschichte konstruiert werden soll?

P.V. Vinokurov betont die herausragende und vorbildliche Rolle, die das Museum in Nerjungri durch seine strategische Vorgehensweise beim Generieren des Fundus für das gesamte spätere Museumswesen Jakutiens einnahm:

V pervye gody sotrudniki muzeja, stremjas' dokumentirovat' vse sobytija strojki, zanimalis' isključitel'no sborom i obrabotkoj materialov. Pri étom zavedujuščaja muzeem L. I. Perško, imeja opyt raboty v central'nych muzejach, s samogo načala vnedrila planovost', naučnost' v komplektovanii fondov, v organizacii vsej fondovoj raboty. Sleduet otmetit', čto éto važnyj moment v praktike muzeev Jakutii, v kotorych fondovoe chozjajstvo vseгда bylo naibolee slabym mestom.²⁹

Für die ersten Jahre bedurfte es einer engen Kooperation mit der Bevölkerung, die – bis zum heutigen Tage – als Lieferant von Quellenmaterialien dient. So verfügt das Museum gerade über eine große Zahl von Foto- und Amateurfilmmaterial, das als Geschenk dem Museum übereignet wurde. Nicht nur in Nerjungri ist es mir immer wieder begegnet, dass eines der wichtigsten Verfahren der Erweiterung des Fundus auf der Basis des Geschenks besteht. Gemäß der Logik von Gabe, Opfer und *potlatsch* handelt es sich hier um einen Tausch, der auf einer materiellen wie auch symbolischen Ebene stattfindet: Als Gegenleistung für seine materielle Gabe erhält der Schenkende die Chance, so in die Ewigkeit des kollektiven Erbes und Gedächtnisses einzugehen. Dieses Verfahren ist auch für die ethnographischen Sammlungen der Museen Sibiriens von Bedeutung. Gerade kleinere Ethnien zeigen immer wieder großes Interesse daran, ihre Kultgegenstände in den Gewahrsam des Museums zu geben, das sie

²⁸ Die Museumsdirektion des Regionalkundemuseums in Barnaul benannte ca. 40 temporäre Ausstellungen pro Jahr für die Zeit nach dem Eintritt der UdSSR in den Zweiten Weltkrieg sowie die Nachkriegsjahre. Dies spricht nicht nur für die Wirkungsmächtigkeit des Museums als Instrument der Propaganda, sondern auch für seine Flexibilität und Nachhaltigkeit hinsichtlich der Herausbildung und Förderung einer lokalen Identifikationsmöglichkeit (und somit Identität) der Ortsansässigen.

²⁹ Vinokurov, P.V. 1991. *Muzei Jakutii. Istoričeskij očerk*, Jakutsk, 105f.

nicht nur vor Verfall bewahrt, sondern das allein ein überzeitliches Bestehen der materiellen als auch ideellen Welt verspricht und somit dem Minoritären und sozial Peripheren eine Präsenz im kollektiven Bewusstsein garantiert.³⁰

Was die Fundus-Arbeit des Museums in Nerjungi heute betrifft, so ist es bei der Vorbildfunktion fürs jakutische Museumswesen geblieben. Das Museum organisiert, gemäß seinem ICOM-Auftrag des Sammelns, jährliche Expeditionen unterschiedlichen Profils. Der gegenwärtige Direktor selbst ist Archäologe und nimmt die Anreicherung der archäologischen Sammlung sehr ernst. Darüber hinaus hat das Museum aber eine Regelung gefunden, die sich als äußerst fruchtbar erwies: Jeder Mitarbeiter ist per Arbeitsvertrag dazu verpflichtet, pro Jahr 200 *edinity* ans Museum zu liefern, die anschließend den Verfahren der wissenschaftlichen Beschreibung und Inventarisierung unterzogen werden. Damit diese Art des Sammelns sich nicht in der Beliebigkeit verliert, legt das Museum einmal jährlich fest, welche Stoßrichtung das Sammeln haben soll. Auf diese Weise wird der „Sammeltrieb“ des individuellen Museumsangestellten mit dem institutionalisierten Sammeln³¹ gemäß dem musealen Konditional kurzgeschlossen.

Somit ist der Fundus in einem Prozess permanenten Anwachsens begriffen, wobei die *edinity* nicht nur quantitativ vielfältiger, sondern auch qualitativ differenzierter werden. Lässt sich auf der beschriebenen *potlatsch*-Ebene relativ schnell viel Material erwerben, so ist es in anderen Bereichen wie den ethnographischen oder archäologischen Sammlungsbeständen ein eher langsam verlaufender Prozess, der durch die einzelnen wissenschaftlichen Disziplinen, das Engagement ihrer musealen Vertreter sowie durch glückliche Funde vorangetrieben wird. Waren die stadtgeschichtlichen Reliquien sowie einige geologische Errungenschaften, die mit den Stadtarbeiten verbunden sind, gewissermaßen der Grundstock des Museums, so haben diese durch die Forschungs- und Sammeltätigkeit der Folgejahre eine neue Rahmung erfahren, die sich nicht nur im Fun-

³⁰ Der Direktor des Museums für Stadtgeschichte der Stadt Irkutsk berichtete mir im September 2001, dass die lokale jüdische Diaspora monatlich um die 100 \$ ans Museum stiftet, um dort ihre eigenen Vitrinen bestücken zu können. Im Amurgebiet liefern Angehörige der Nanaj Kultgegenstände an die Museen in Komsomolsk und Chabarovsk. Auch ist ein Teil der kunstgewerblichen Produktion speziell für die Museen bestimmt. Im Museum des Dorfes *Verchnjaja kon'*, unweit der Stadt Komsomolsk na Amure, stellen die Jäger ihre aus Fischhaut gefertigten Schuhe außerhalb der Jagdsaison in die Ausstellung, leihen sie sich für die Jagd aber wieder aus.

³¹ Auf diesen äußerst interessanten Übergang vom individuellen zum kollektiven Sammeln, vom Triebhaften zur Institution, werden wir an dieser Stelle nicht weiter eingehen können. Verwiesen sei aber auf einige sehr brauchbare Ansätze der jüngeren Zeit: Zur Frage von Sammeln und Museum vgl Pomian, K. 1988/1998. *Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln*, übers. v. G. Roßler, Berlin. Zum Sammeln aus soziologischer und anthropologischer Perspektive: Stagl, Ju. 1998. „Homo Collector: Zur Anthropologie und Soziologie des Sammelns“, Assmann, A. / Gomille, M. / Rippl, G. (Hg.): *Sammler – Bibliophile – Exzentriker*, Tübingen, 37-54. Zum Sammeln aus psychologischer Perspektive, siehe Münsterberger, W. 1999. *Collecting. An Unruly Passion*, Princeton; sowie aus philosophischer Perspektive: Sommer, M. 1999. *Sammeln. Ein philosophischer Versuch*, Frankfurt a.M.

aus, sondern auch in der Ausstellung und den mit ihr sozio-pragmatisch verbundenen Dimensionen niederschlägt. Ging ein erstes sozio-historisch orientiertes Konzept davon aus, dass hier vor dem Jahre 1975 nichts war, so führt ein zweites Konzept, das vor allem die Disziplinen der Archäologie und der Ethnographie nutzt, zu einer Relativierung des „anfänglichen Anfangs“. Lässt sich also einerseits die Ankunft der Komsomolzen, der Internationalisten und der Baubrigaden relativ genau datieren, so ist ein weiterer, nicht genau zu bestimmender Anfang hinzugekommen: der des Mammuts, des Höhlenbären und des eis-, eisen- oder bronzzeitlichen Vorfahren. Damit in enger Verbindung steht auch die Präsenz der vor 1975 in der Region ansässigen indigenen Völker, die in der Ausstellung – und nicht nur in der von Nerjungri – einen quasi vor- bzw. transzeitlichen Status eingeräumt bekommen. Beide Bereiche, das Vorgeschichtliche wie auch das transtemporäre Minoritäre, treten in eine Reihe mit den Ereignissen der Mitte der 70er Jahre sowie der Zeit bis heute.

So können wir hier also zwischen zwei Typen von Anfängen oder Anfänglichkeiten unterscheiden: einem sozialen, zeitlich zu benennenden, der in Nerjungri zugleich seinen reliquien- und devotionalienhaften Niederschlag in Fundus und Ausstellung des Museums findet und der auch Teil der *živaja pamjat'* eines großen Teils der Bevölkerung ist, sowie einer Anfänglichkeit, die ihr Speichermedium entweder in den Sitten und Gebräuchen einer indigenen Bevölkerung, oder aber im Metaarchiv der Gesteinsschichten und des Permafrostbodens findet, denen sie peu à peu entzogen wird.

Im Falle des Bodens handelt es sich um ein Archiv amorphen Charakters, das mit dem musealen Archiv unmittelbar korrespondiert. Was beim Übergang aus dem Erdreich oder aus der Welt in den Fundus des Museums passiert, ist ein erster Akt der Semantisierung, bei dem den Dingen Bedeutung zugewiesen wird. Sie werden ihrem amorphen Zustand entrissen, werden evident und relevant. Diese Bergung aus dem naturalen Zustand und die Überführung in die Gesellschaft, gehen in zwei unterschiedlichen Richtungen von sich, die gerade für Nerjungri bedeutsam sind. Auf der einen Seite haben wir Dinge, die wir als „Naturvorkommen“ bezeichnen können. Zu diesen zählen beispielsweise Kohle, Diamanten oder Edelsteine. Sie gehören in den Bereich der Industrie und der Ökonomie. Sie sichern die physische Existenz der Bewohner der Region, ihren Arbeitsplatz, ihren materiellen Wohlstand. Auf der anderen Seite haben wir Dinge, die wir in Opposition zur ersten Gruppe als „Kulturvorkommen“ bezeichnen können. Dazu zählt all dasjenige, was potentiell dazu prädestiniert ist, auch ins Museum einzugehen. Diese Gruppe repräsentiert das geistige Erbe und sichert die kulturelle Existenz der Bewohner der Region. Sie ist das *duchovnoe bogatstvo*.

...budet! Eine Generation künftiger Erinnerungsträger

Im *Nerjungrinskij muzej osvoenija Južnoj Jakutii* kommt es nun 1. zu einer Vermischung zweier Arten von Anfang, nämlich dem einen von 1975 und dem anderen, der immer weiter zurück greift, und der dem Erdboden abgerungen werden muss, 2. zu einer Koexistenz des Geistigen mit dem Ökonomischen und 3. zu einer Kontrastierung der eigenen Geschichte mit der allgemeinen, die sich nicht chronisch fortentwickelt, sondern die, in Abhängigkeit von der Forschungstätigkeit und Ausstellungsgestaltung einerseits in die Vorzeit expandiert, sowie andererseits, vorwiegend in den Zeiten des Baus von BAM und Industriekomplex, dialektisch-materialistisch in die Zukunft griff.

Zusammengefasst können wir dies als einen Akt der Rahmung betrachten, bei dem der Mensch mit seiner jeweils konkreten Geschichte und seinen Geschichten einerseits in das Metanarrativ der Historie als auch in den Ort selbst eingebettet wird. Der Bewohner, von dem wir sagten, dass er in unserem Falle gleichermaßen Exponat als auch Rezipient ist, wird semantisiert und semantisiert sich selbst. Wenn Karl Schlögel Ortswissen als subversives Wissen³² bezeichnet, so musste dieses Wissen Nerjungri aber erst eingeschrieben, bzw. aus seinem Boden geborgen werden. Diese Aufgabe übernahm das Museum.

Mit dem Jahr 1975 ist der Anfang der Stadt Nerjungri belegt. Mit der Gründung des Museums 1976 wird er reflektierbar, beschreibbar, ausstellbar, erinnerbar. Einem ersten Akt der Aneignung, des *osvoenie*, nämlich dem unter Schweiß und Mühen, folgt ein zweiter, ein Akt der geistigen und kulturellen Aneignung a) der Region b) ihrer beiden divergenten Anfänge sowie c), folgen wir unserem Argument des Narzissmus: des historischen Selbst in seiner zeitlich und räumlich angereicherten Dimension.

Im Verlauf der bisherigen Ausführungen war von drei Dingen die Rede, die nochmals erwähnt werden müssen. Es waren dies 1. die *živaja pamjat'*, von der gesagt wurde, dass sie an die erste, allenfalls die zweite Generation von *pervoströiteli* und *pervožiteli*³³ gebunden ist, 2. die teleologische Ausrichtung des Geschichtsbildes und seiner Darstellung, sowie 3. die zurückgehenden Besucherzahlen in den 90er Jahren.

Diese drei Dinge stehen in enger Verbindung miteinander: Die *živaja pamjat'* ist aufgrund von Abwanderung und aufgrund der demographischen Faktoren, im wörtlichen Sinne, vom Aussterben bedroht. Die gesellschaftliche Umschichtung ist dabei unmittelbar mit dem Ende der Sowjetunion verbunden, das zugleich ein Ende des Baus der *Malyj BAM* und anderer Großprojekte bedeutete. Auch wenn in Nerjungri weiterhin Kohle abgebaut wird, können wir das „Projekt Ner-

³² Vgl. Anm. 27.

³³ Im Deutschen klingt das etwas krumm: „Ersterbauer“ und „Erstbewohner“. Dabei entspricht das Präfix „Erst-“, in etwa dem, was „Ur-“, in „Ureinwanderer“ impliziert, nämlich den Anfang einer Tradition, ein zeitliches Kontinuum, das ein Gestern mit dem Heute verbindet.

„jungri“ als „in unvollendetem Zustand beendet“ betrachten. Es ist in seinen Kinderschuhen stecken geblieben. Teleologisch betrachtet, können wir die Stadt als einen Anfang bezeichnen, der Anfang geblieben ist und aufgrund einer Veränderung der weltpolitischen Rahmenbedingungen nicht den dialektischen Sprung in die nächste Entwicklungsstufe der Synthese geschafft hat – jedenfalls nicht im Rahmen des *stroitel'stvo socializma*.

Findet er keine Fortsetzung und kann er nicht tradiert werden, so ist dieser Anfang ebenso vom Aussterben bedroht wie die Stadt an sich und bleibt allenfalls eine Fußnote zu einer Geschichte, die nur für wenige Spezialisten von Interesse ist. Eine solche Tradierung ließe sich bewerkstelligen, könnte man nach wie vor ganze Schulklassen, Bergarbeiter- und Baubrigaden ins Museum abkommandieren. Doch hat eben der Prozess, der mit den 90ern begann, museale Bildung von einer Pflicht zu einer Option werden lassen.

Um somit den Anfang nicht anfänglich bleiben zu lassen, was in der Konsequenz bedeutet die eigenen Geschichten in der Geschichte zu retten, musste ein neuer Erinnerungsträger geschaffen werden: die Jugend.

Seit Mitte bis Ende der 90er Jahre und bis heute, verfolgt das Museum in Nerjungri zwei unterschiedliche Wege der Wiederbelebung des Anfangs. Einerseits schuf es eine enge Kooperation mit Bildungseinrichtungen unterschiedlichen Typs, d. h. mit Schulen sowie der Nerjungrinsker Filiale der Staatlichen Universität in Jakutsk. Andererseits erarbeitete es ausgefeilte und umfangreiche Konzepte einer nicht-traditionellen Pädagogik, die ihre Parallelen in vielen westeuropäischen Museumslandschaften findet und für die das Museum in den vergangenen Jahren staatliche Auszeichnungen bekam. In deren Zentrum steht nicht länger ein Erklärt-Bekommen, das autoritären Strukturen des Vortrags folgt, sondern das Erlebnis, Event. Dies kann als eine Emotionalisierung der Geschichte betrachtet werden, die eine *živaja pamjat'* zweiter Ordnung generiert, indem sie das Erleben museal vermittelter Geschichte zu einem Bestandteil der kindlichen oder jugendlichen Erinnerung werden lässt. Als ein Beispiel sei hier eine Methode genannt, die sich „Babuškin sunduk“ nennt: In einem Koffer befinden sich mehrere museale Objekte, die von den Kindern herausgenommen und beschrieben werden sollen. Das Museum übernimmt auf diesem Wege einen Großteil der Verantwortung dafür, was der Zukunft erhalten werden soll – inkarniert in eine neue *obščestvo molodych kraevedov* (Gemeinschaft junger Regionalkundler).

Bei der Evaluierung der neuen Verfahren sowie der Rezeption der Ausstellung durch die Besucher, stellte sich allerdings heraus, dass gerade den Sälen, die der Stadt und ihrer Erbauung gewidmet sind, besonders geringe Aufmerksamkeit zuteil wird. Die stellvertretende Direktorin bezeichnete sie als „mertvyj ugol“ („tote Ecke“), die es in Zukunft wieder zu beleben gilt. Als die wahren Überlebenden können die ausgestopften Tiere der naturkundlichen Sammlung

betrachtet werden: der Schneehase, die Eule, der Luchs, die sich nach wie vor größter Beliebtheit erfreuen. Dies ist der Sieg der Natur über die Kultur, des Omnipräsenten über den Anfang oder des Raums über die Zeit.

Konec osmotra

Bislang haben wir argumentiert, dass das Erinnern der Stadt, so wie es sich im Museum institutionalisiert findet, konstitutiver Bestandteil der Stadt an sich ist. Es wurde gesagt, dass Nerjungri quasi *in the middle of nowhere* entstand, und dass diese Entstehung an das Jahr 1975 geknüpft ist. Betrachten wir dieses Gründungsnarrativ noch einmal: Auf unwegsamem Gebiet, auf Permafrostboden, der sich unter dem baulichen Einfluss schnell in Morast verwandelt, in einer Gegend, deren klimatische Bedingungen der Natur des Menschen widersprechen, durch das Zusammenwirken von Menschen unterschiedlichen nationalen Ursprungs wird eine Stadt aus dem Nichts und auf dem Nichts errichtet, die eine positive Bilanz im Außenhandel mit sich bringen soll.

Ich denke, dass diese kleine Nacherzählung Assoziationen weckt, die unweigerlich mit Peter dem Großen und der Stadt Sankt Petersburg verbunden sind. Nerjungri ist also kein eigentlicher Anfang, sondern die Wiederholung eines mythischen Anfangs. Aufgrund der japanischen Investoren keine Öffnung nach Westen, sondern eine nach Osten. Ähnliche Wiederholungen stellen eine ganze Reihe von sibirischen Städtegründungen dar: Komsomolsk na Amure, Tynda, Novyj-Urgal etc.: Neugründung und Anfang als Formen der Affirmation eines älteren Ursprungsmythos, der nicht nur Sankt Petersburg zueigen ist, sondern der charakteristisch für zahlreiche andere Metropolen scheint. Der *nerjungrinskij pervostroitel'* partizipiert somit am petrinischen demiurgischen Akt ebenso wie an einem weltgeschichtlichen und ist zugleich der Realisator einer Utopie, eines Neuen Atlantis auf dem Permafrostboden südjakutischer Tajga.

Literatur

- Assmann, A. / Gomille, M. / Rippl, G. (Hg.) 1998. *Sammler – Bibliophile – Exzentriker*, Tübingen.
- Assmann, A. 1999. *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München.
- Baghli, S.A. / Boylan, P. / Herreman, Ya. 1998. *History of ICOM (1946-1996)*, Paris.
1996. *Federal'nyj zakon o muzejnom fonde Rossijskoj Federacii i muzejach v Rossijskoj Federacii*. Prinjat Gosudarstvennoj Dumoj 24 aprilja 1996 goda. 26. maja 1996 goda N 54-F3.
- Fliedl, G. u.a. (Hg.) 1997. *Wa(h)re Kunst. Der Museumsshop als Wunderkammer theoretischer Objekte, Fakes und Souvenirs*, Frankfurt a. M.
- Foucault, M. 1974. *Die Ordnung der Dinge*, Frankfurt a. M.
- 1993. „Andere Räume“, Barck, K. (Hg.), *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, Essais 5. durchgesehene Auflage, Leipzig.
- François, E. / Schulze H. 2001. *Deutsche Erinnerungsorte*, Bd. 1-3, München.
- Gennep, A.v. 1986. *Übergangsriten (Les rites de passage)*, Frankfurt a.M.
- Gnedovskij, M. 1986. „Profil“ muzeja“, *Sovetskij muzej*, 1985, 5; Terminologičeskie problemy muzevedenija. (Sbornik naučnych trudov Central'nogo muzeja Revoljucii SSSR), Moskau.
- Groys, B. 2006. *Das kommunistische Postskriptum*, Frankfurt a.M.
- Grützmacher, J. 2005. „‘Young Men go East!’ The BAM Frontier under Brezhnev“, Stolberg, E.-M. (ed.), *The Siberian Saga. A History of Russia's Wild East*, Frankfurt a.M.
- Gukov, V.P. 1977. „Städte – maßgeschneidert“, *Berlin*, Nr. 22, 1977, 10; sowie: Orlov, B.P. 1977. „Voprosy retrospektivnogo analiza ékonomičeskogo razvitija Sibiri“, *Izvestija sibirskogo otdelenija Akademii nauk SSSR, serija obščestvennych nauk*, vyp. 3, H. 11.
- ICOM Statutes des Jahres 2001, s. <http://icom.museum>.
- Jürgens, T. 2003. „Die Verortung des musealen Raums“, *Diskussionsbeiträge* Nr. 24, *Arbeitsgemeinschaft „Raum – Medien – Politik“*, hrsg. von: Kulturwissenschaftliches Forschungskolleg / SFB 485 Norm und Symbol. Die kulturelle Dimension sozialer und politischer Integration, Konstanz, 23-28.
- 2007. „Sibirien ausstellen – Das Faktum zwischen Objekt und Idee“, Pietrow-Ennker, B. (Hg.), *Kultur in der Geschichte Russlands*, Göttingen, 83-103, (im Druck).
- Sibirisches Tagebuch III (Manuskript).
- Le Corbusier 1935. *La Ville Radieuse - Éléments d'une Doctrine d'Urbanisme pour l'Équipement de la Civilisation Machiniste*, Paris.
1982. Ministerstvo kul'tury RSFSR / Naučno-issledovatel'skij institut kul'tury (Hg.), *Principy i struktura svodnogo kataloga muzejnogo fonda SSSR*. Sbornik naučnych trudov 113, Moskau.
- Münsterberger, W. 1994. *Collecting. An Unruly Passion*, Princeton.
- Pietrow-Ennker, B. (Hg.) 2007. *Kultur in der Geschichte Russlands*, Göttingen.

- Pomian, K. 1988/1998. *Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln*, übers. v. G. Roßler, Berlin.
- Scheurer, H.J. 1987. *Zur Kultur- und Mediengeschichte der Fotografie. Die Industrialisierung des Blicks*, Köln.
- Schlögel, K. 2003. *Im Raume lesen wir die Zeit. Über Zivilisationsgeschichte und Geopolitik*, München / Wien.
- Sommer, M. 1999. *Sammeln. Ein philosophischer Versuch*, Frankfurt a.M.
- Stagl, J. 1998. „Homo Collector: Zur Anthropologie und Soziologie des Sammelns“, Assmann, A. / Gomille, M. / Rippl, G. (Hg.): *Sammler – Bibliophile – Exzentriker*, Tübingen, 37-54.
- Stolberg, E.-M. 2005 (ed.) *The Siberian Saga. A History of Russia's Wild East*, Frankfurt a.M.
- Vinokurov, P.V. 1991. *Muzei Jakutii. Istoričeskij očerk*, Jakutsk.

tom.juergens@uni-konstanz.de

Андрей Монастырский
Николай Шептулин

ДИАЛОГ О ФИЛЬМЕ *THE COMFORTER*

(записано 15 июля 2004 г.)

А.М. Вы мне сначала сами расскажите – по какому принципу у вас строился сюжет? У вас в фильме утро, потом день, вечер, потом ночь, уже в сцене в парке в Сокольниках. Основной сюжетикой у вас было что? День? Не сутки, а именно сам световой день? По сценарию, какой все-таки промежуток времени показан?

Н.Ш. В фильме четыре части: первая – это «Рассвет», затем – «Полдень», затем – «Закат», и наконец, «Ночь» – последняя часть, которая мною сознательно противопоставлена предыдущим частям и так сильно от них отличается. «Ночь» – это то, что происходит после захода солнца, – реального, или, как часто бывает в кино, искусственного – когда при дневных съемках имитируется съемка ночная (т.н. «американская ночь»)), то есть в фильме это пространство как искусственного света, так и несколько искусственных, игровых действий. А структурообразующее начало всего фильма – это становление и развитие дня, и это причины, по которым осуществляется вечное движение – смена дня и ночи, то есть в центре фильма – непрерывное чередование света и тьмы, и эта тема – тема кино.

А.М. Эта тема у вас прекрасно решена. Во время начальных титров очень хорошо, медитативно и точно передано это чередование света и тьмы – когда установленная вертикально камера снимает небо, а над камерой, видимо расположенной в машине, проносятся мосты, и их длинные темные полосы очень выгодно контрастируют с неподвижной белизной неба, это, кстати, идет сразу после клубящихся облаков в самом начале фильма. Это облака или дым?

Н.Ш. Если вы имеете в виду трехминутный пролог, то там местами сняты облака, а местами индустриальный дым, только очень крупным планом.

А.М. То есть клубы дыма уже в самом начале перемежаются облаками? Я спросил, потому что далее у вас фильме несколько раз возникает этот образ огромных, клубящихся дымом труб электростанции, и это явно

перекликается с началом, но в прологе никаких труб нет, и дым сливается с облаками в единое целое.

Н.Ш. Вы это абсолютно правильно заметили. Так и задумывалось. Источник облаков и источник дыма – то есть, с одной стороны, природа, а с другой – индустрия, технология не противопоставлены, а тесно взаимосвязаны в фильме.

А.М. С этим связан этот поэтический образ ежика в фильме? Вы, собственно, от него все строили, от этого образа?

Н.Ш. Мне нужно было показать некую причину всеобщего, вселенского, космического движения, всеобщей цикличности. Этой причиной не мог быть ни человек, ни машина, это могло быть только животное, причем лишенное каких-либо мифологических ассоциаций...

А.М. Да, это очень верно!

Н.Ш. Будь это кошка или собака – это сразу бы вызвало совершенно лишнюю цепь аллюзий, с ежиком же у зрителя не возникает никаких устойчивых ассоциаций, но, одновременно, он узнаваем – ведь и некое экзотическое животное было бы здесь также неуместно. Кроме того, ежик, сворачиваясь в клубок, сам образует собой шар и, таким образом, сам способен волощать идею и движения, и цикличности.

А.М. Да, на мой взгляд, самая большая удача этого фильма состоит в том, что вы смогли очень аккуратно и одновременно жестко развести две вещи – отделить ткань, фактуру фильма, то, что происходит, это вращение и движение, течение времени, отделить от интерпретационного момента, от семиотики. Конечно, вам необходим был семиотический элемент, и вы ввели его, я имею в виду кормление молоком в финале и то, что ежик в конце выскакивает из своего колеса, но вы эту семиотику, все эти мифологические моменты отнесли как бы в техническую часть – ведь девушка наливает молоко в коробку из-под пленки, в техническую сопровождающую деталь. То есть, всю семиотику вы отнесли как бы к техническому вспомогательному оснащению.

Н.Ш. Я бы сказал, что я отнес ее в ту последнюю часть, где появляется человек.

А.М. Да, в трех медитативных частях у вас нет ни одного человека. Это очень важно. Хотя, незаметно он все-таки присутствует – в этих потоках машин... Каждой все-таки управляет человек, хоть мы этого и не видим. Кстати, и девушка в четвертой части впервые появляется, выходя из машины – словно весь день она скрытно присутствовала на экране в этом автомобильном движении, и вот ночью, так сказать, вышла на свет – это тоже очень существенно. Но для меня очень важно то, что вам удалось сделать то, что само по себе очень сложно – собственно, почему это кино, а не видеоарт? В видеоарте люди все время мучаются между семиотикой и

фактурой, и там одно в другом застревает, происходят наплывы одного из другого, иными словами, творятся какие-то мучительные расщепления, а у вас очень четко и зримо проведено разграничение между этими двумя понятиями – и это мне больше всего понравилось: вот фактура ткани – это одно, а семиотика, интерпретация – совершенно другое. Самое основное, на мой взгляд, заключается в том, что вы смогли, используя мощный пласт мифогенности, мифологизмов (например, образы молока и кормления – сами по себе мифологически очень мощные и интенсивные образы), отснести этот пласт в правильное место, и там оставить. То есть произвести очень верное разделение двух, совершенно разных вещей – в этом фильме интересно следить за его фактурой, за тканью, и этот фактурный сюжет очень захватывает – а следить за смыслом, высчитывать, что это такое, выстраивать какие-то смысловые структуры как бы и неважно – все это вы смогли редуцировать.

Н.Ш. Я предполагал, что медитативная часть фильма будет апеллировать больше не к интеллекту, а к подсознательному.

А.М. Да, но это еще и уровень впечатлений – вполне сознательных, просто в фильме интересно следить вообще за движением – что крайне редко бывает...

Н.Ш. Да, редко, хотя как раз основная функция кино – запечатлеть движение, и я хотел абсолютизировать его, изобразить движение в эпическом масштабе – у меня, например, движение технологическое, машинное, является, с одной стороны, следствием движения светил, движения планет, а с другой стороны, в фильме и само движение солнца по небосводу инициировано движением колеса с ежиком-демиургом внутри.

А.М. Интересно также, что все смысловые наплывы появляются уже после фильма, но не в зрительской интерпретации, а в самой его структуре, в том, как вы построили фильм – в его ткани, ведь смотрите как: в течение фильма появляется сначала синяя нитка, потом она сплетается в ткань на каких-то барабанах, потом эта ткань падает, раскручиваясь, на камеру, а потом, в последней части, все помещение, куда приходит девушка, оказывается наполненно этой синей тканью – и эта ткань, собственно, и есть фильм, который уже сделан, снят, намотан на катушку и даже показан в сцене с проектором, а собственно все смысловые моменты, когда девушка везет эту катушку в лес, когда она наливает молоко, появляются уже как бы после фильма. Это очень интересный подход, такое невероятное облегчение в конце – ты не вязнешь в этом смысле, он не навязывается тебе, он подан очень легко – в данном случае через кормление, – но это молоко как-то так технически хорошо дано, что совершенно не мешает, и в последней сцене нету такого искусственного напряжения – ведь с начала последней сцены у меня возникло ощущение опасности: когда появилась

эта девушка, сменилась музыка – с тонких медитативных вещей и симфонии Гласса сменилась на танго – на такую, довольно грубую вещь...

Н.Ш. Мне хотелось создать это ощущение такой несколько грубой витальности...

А.М. Да, точно, витальности, но это было опасно – вдруг – раз! Так вставляет! Слово другой регистр включен, вы как бы поднялись на совершенно другой уровень, и думаешь: «Ну, сейчас он подвернет ногу или упадет, или чего-то не получится». Нет, вы смогли пройти до уровня этого смысла и снять этот смысл, и выпустить ежика, и сделать все нормально. То есть удача этого фильма состоит в том, что вы смогли все части, все крупные и разнородные эстетические блоки фильма соположить таким образом, что возникло мощное, цельное ощущение.

Н.Ш. Мне было бы интересно знать, с какими аналогами именно в кино вы этот фильм для себя соотносите?

А.М. В панорамах города есть, наверное, что-то от фильмов Вендерса...

Н.Ш. От Вендерса? Не думал об этом, честно говоря, хотя может быть, есть что-то общее с несколько дистанцированной съемкой города в *Небе над Берлином*...

А.М. И, конечно, Дзига Ветров.

Н.Ш. Да, но у меня скорее полемика с Вертовым – у меня почти нет чело- века, и уж тем более нету киноаппарата – проектор вот есть, но не глаз- объектив, который у Вертова – центральный образ на протяжении всего фильма, у меня же глаз отнесен в первые три минуты, в пролог, в эти облака – он где-то там, очень далеко...

А.М. Да, Вертов в смысле полемики, разумеется. Потом, у меня возникли ассоциации с Ман Рэйем, с его фото, но это тот же период, что и Вертов.

Н.Ш. Обычно меня спрашивают, учитывал ли я фильм Рутмана *Берлин – симфония большого города* – там есть схожая структура – мегаполис от рассвета до ночи, но там механизмы неотделимы от людей – они показаны исключительно как проекция людских усилий, да и люди там своей активностью во всех ее проявлениях и создают собой эту симфонию... Весь город показан через жизнь людей.

А.М. Нет, у вас совершенно другая тема – скорее, надо искать истоки в медитативном кино, в фильмах на музыку Гласса... Наверняка, есть и более близкие аналоги, которых я не знаю...

Н.Ш. Томаш Гланц мне сказал, что мой фильм напоминает в чем-то фильм Джеймса Беннинга *Лос* – я его не видел, сужу по описанию – это такая серия чередующихся трехминутных планов, снятых с различных стационарных точек – на хайвеях, улицах и т.д., но там есть эта трехминутная константа, неизменная структурообразующая единица, я же хотел как раз забыть о реальном отсчете времени...

А.М. Тут еще нужно учитывать контекст ваших съемок, ведь вы снимали Москву?

Н.Ш. Да, но я стремился ее снимать так, чтобы это был город вообще...

А.М. И получилось! Я как раз об этом хотел сказать – это удивительно, что при нынешнем состоянии кино в Москве и в России вам удалось установить такую колоссальную дистанцию – и от самой Москвы и от кино, которое в ней снимается, и создать через эту же Москву совершенно свой образ города. Может быть, главное значение и достижение этого фильма в том, что в этот мутный поток всего того, что здесь снимается, вы смогли внести такую ясную ноту – может быть, она станет камертонной нотой – это очень важно! Именно поэтому я сказал, что контекст надо учитывать – для дальнейшего осознания, эстетического результата, и иностранцам, и здешним. Ну, здешние контекст вынуждены будут учитывать, а вот иностранцы... Важно помотреть, как люди оттуда будут воспринимать.

Н.Ш. Томаш делал в Праге такой небольшой публичный показ этого фильма. Кроме того что, по его словам, фильм был очень положительно принят, я почти ничего не знаю, он писал также, что зрители долго обсуждали роль и функцию девушки. Кстати, мне многие говорили, что последняя часть, где она появляется, по их мнению, нарушает общую гомогенную картину фильма. Вот Володя Сорокин тоже сказал, что первые три части ему понравились, а часть с девушкой выбивается из ритма... мол, человеку вообще там не находится места – в этой картине мира он лишний.

А.М. Это большая ошибка! Если, тем более, взять более широкие рамки, взгляд расширить, то обнаружится, что огромная удача как раз и состоит в том, что через эту девушку вы смогли высветить еще сильнее мир предыдущий – это не мертвый мир, видимо, Сорокин имеет в виду, что это какой-то мир машин, механизмов и так далее. Но там же в первую очередь мир движения, а не мир машин! И девушка, она тоже очень динамична – она все время движется, и камера следит за ее постоянным движением!

Н.Ш. Она статична только во время кинопроекции...

А.М. Да, там у вас все это очень хорошо рассчитано, и странно – это такой простой очень взгляд на эпизод с девушкой, очень поверхностный...

Н.Ш. Я специально делал последнюю часть т а к о й – именно, чтобы оттенить предыдущие.

А.М. Нет, без этой части вообще ничего бы не было. В том-то и дело, что в ней происходит такой энергетический рывок – фильм приподнялся – именно из-за этого. Он мог упасть – может быть, Сорокин, воспринял эту часть как падение? Я уже говорил, что в конце вы сделали очень опасный поворот – через него фильм мог упасть, а мог подняться – я точно знаю, что это был рывок, прорыв, поднятие, иная платформа, но вовсе не падение, и

девушке в этом мире найдено очень правильное место – и именно из-за этой последней части весь фильм становится разыгранным, как по нотам: вся семиотика фильма в конце его рассыпалась, как фейерверк, рассыпалась не негативно, не как карточный домик, а как салют, как что-то блестящее. Важно, что в этой финальной сцене с пустыми аттракционами это семиотическое рассыпание происходит как нечто положительное, как вспышка чего-то очень хорошего, как такой веселый салют. Там ощущается такое настоящее освобождение... А это мнение, что девушка все убивает – это, может, с точки зрения такой поточной продукции, совершенно не имеющей отношения к большому кино, а ваш фильм к нему относится самым прямым образом – это совершенно другое мироощущение, но, правда, широкой публике так может и не показаться...

Н.Ш. Да, многим в фильме нравится только внешняя технологическая холодность, которую видят в первых трех частях, но если бы я на этом и закончил, не стал бы вводить часть с девушкой – это оказался бы видеоарт.

А.М. Абсолютно точно! Без последней части кино бы не возникло. Да и холодности, кстати, в основной части фильма тоже особой нет – там есть движение, которое является главным героем, ты все время следишь за сюжетом движения, причем довольно абстрактного – и это очень интересно, кроме того, вы же не просто показываете какой-то холодный мир – там ничего такого нет – там все время выстраивается сюжет (через эти нити, ткань) этой последующей семиотической вспышки в конце – вот эта ткань, которая перед самой финальной сценой заполняет собой комнату – это очень здорово, что в конце внутри оказалась не семиотика, ни символизм, а ткань, фактура, само это движение, текст, то, из чего сделан фильм – ткань в обоих смыслах, и как материя, и как плоть художественного произведения – это все у вас очень точно проведено, и тут понятно, что задачей вашей была не панорама какого-то там холодного города, а абстрактная сюжетика движения, даже очень абстрактная, но каждая абстракция имеет свои композиционные нити, и они у вас очень качественно проложены, увидены, уловлены, и за ними интересно следить. Это, наверное, и есть самое основное, что произошло в этом фильме!

Томаш Гланц

THE COMFORTER

Короткометражный дебют Николая Шептулина *The Comforter* (2004), тематизирует основные концептуальные сюжеты как общих рамок культуры в целом, так и средств кинематографа в частности. Каким именно образом это происходит? Главными героями фильма являются свет и тьма (день и ночь), вертикаль и горизонталь, движение и неподвижность, «до» и «после», верх и низ, начало и конец. Было бы, однако, неадекватно считать, что картина обыгрывает бинарные оппозиции и геометрически радикализованные схемы: наоборот, зритель встречает расхождения и отклонения, колебания, напряжение и дивергенцию.

В основном фильм строится на внешних по отношению к человеку явлениях, принципах, ценностях, достижениях, конфликтах и происшествиях: шоссе, ландшафт, машины, небо, мосты. Но есть и два живых существа: еж, представитель самодостаточного органического перемещения без цели и причин, и девушка, разрушающая автоматический, безличный порядок вещей, вводя новый строй, связанный, кроме прочего, с семантическим срезом «кино о кино» или «кино в кино». Авторефлексивная тема кинематографа становится наглядной в сценах, где присутствует и киноплёнка, и механизм показа фильма.

А дистанция между «живым» и «неживым», «внутренним» и «внешним» задана уже в самом начале, прологе фильма, где вводится и ритм, и пара «свет – тьма»: ведь то, что ограничивает игровую площадку сверху – это и облака, и дым, т.е. как природа, так и (индустриальная, выхлопная) культура. В их соотношениях, кстати, нет никакого экологического, цивилизационного посыла, ценностного предпочтения или других четких тезисов – речь идет скорее о некотором определении той среды, той площадки, на которой происходит действие.

Еж также не представляет собой какие-нибудь четкие значения, а тем более не претендует на аллегорические истолкования. Он приводится как чистый агент подвижности, хотя его наличие, конечно, не может быть совсем «невинным». Ведь хоть мало-мальски отвлеченный образ ежа – это безусловно аллюзия на сказку *Hans mein Igel*, номер 108 в собрании братьев Гриммов. Аллюзия, кстати, продуктивная, независимо от того, насколько

ко она входила в авторский замысел. Ведь *Hans mein Igel* – это, с одной стороны, небезопасное существо, которое противостоит человеческому пороку – склонности к хитрости и обману. В этой своей ипостаси он как карающий принцип чистой и сильной природы выставляет иголки, когда наступает свадебная ночь с лженевестой, которая после его объятий оказывается голой и окровавленной. Одновременно – а это случай второй и окончательной женитьбы в той же сказке – в еж закодирован и прелестный молодой человек, которого нужно лишь освободить (сжечь шкуру с иголками).

Эта семантика в фильме не затрагивается, но еж, соответственно сказочным реминисценциям, может читаться и как потенциальный жених молодой, судя по всему незамужней, героини, который, однако, пока существует сугубо в своем природном, нецивилизованном, автоматическом облике, хотя получает молоко как суррогат киноплетки именно в миску, которая является на самом деле металлической упаковкой для фильма, коробкой из-под пленки.

The Comforter инициирует размышления или созерцания по поводу основных принципов и стратегий, связанных с кинематографическим формированием, продуцированием, постановкой, становлением, мифопоэтикой. Объекты, конфигурации и процессы, которые адресуются зрителю, сопровождаются фоновой музыкой, которая не только создает атмосферу, напряжение или подкрепляет определенные семантические нюансы, но прежде всего содержит принцип, который на уровне выражения и выражаемого является безусловно центральным: это – ритм. Фильм не копирует и не насилует эмпирический ритм города или тем более какого-нибудь человеческого занятия, человеческой жизни, как это имело место у Вертова или Рутмана – великих кинематографических поэтов, задумывавшихся над механическим аспектом кинообраза. Ритм *Comforter*'а создается для целей нарративного, сугубо концептуального замысла. В этом состоит, кстати, и принципиальная разница в сравнении фильма с произведениями современного классика экспериментального и минималистского кино – Джеймса Беннинга (*El Valley Centro* 1999; *Los* 2000; *13 Lakes* 2004; *Ten Skies* 2004). Ритм Беннинга – это концепт, направленный на восприятие, на некое измененное состояние кинематографического сознания зрителя, который получает монотонное действие в дозировках определенного временного объема, чем и обусловлена медитативная сила образа. В фильме *The Comforter* ритм подчиняется нарративу, это сюжетное кино, хотя сюжет оказывается весьма отвлеченным, на фоне преобладающей текущей кинематографической продукции «опустошенным».

Все, что в фильме происходит (и это скорее некая визуально-акустическая поэма чем действие, сюжет, история), лишено связи с конкретным

местом и временем, а также каких бы то ни было дискурсивных тезисов, сообщений или же идеологий. Таким образом, кадры, снятые где-то на окраине столицы, служат поводом для многослойной цепи раздумий. Фильм предлагается зрителю как некий абстрактный мотор, состоящий из конкретных деталей, которые, однако, надо снабдить неким индивидуальным вектором восприятия.

Tomas_Glanc@ff.cuni.cz

Евгений Водолазкин

К ВОПРОСУ О ЗНАКЕ И ЗНАЧЕНИИ В ДРЕВНЕРУССКОЙ КНИЖНОСТИ

Несмотря на бытование в *slavia orthodoxa* ряда текстов, связанных с проблемой знака и значения – речь здесь может идти прежде всего о переводных источниках (например, сочинениях Дионисия Ареопагита) – средневековое православное славянство не знало масштабных схоластических споров, сравнимых, скажем, со спором номиналистов и реалистов на Западе. Это, однако, вовсе не означает отсутствия интереса славян к этой сфере – уже хотя бы потому, что культуры христианского средневековья обладали сходными законами развития. Правильнее было бы сказать, что формы проявления этого интереса были другими.

Средневековое сознание, привыкшее рассматривать окружающие явления в качестве символов, для процесса семиозиса было, несомненно, средой благоприятной.¹ Осмысление тех или иных явлений как знаков и попытка их интерпретации осуществлялись одновременно в самых разных областях. На фоне всего написанного о средневековом равнодушии к знаку вряд ли эту тему можно считать обойденной вниманием исследователей. Вместе с тем, как раз это внимание дает повод обратиться к тем особенностям средневековых славянских текстов (речь пойдет прежде всего о текстах, бытовавших на Руси), рассматривать которые легче всего в категориях семиотики.

Говоря о типах соотношения знака и значения в представлениях древнерусских книжников, прежде всего стоит упомянуть древнейший и для мировой культуры универсальный тип – толкование знамений. Не вторгаясь в эту поистине безбрежную область, замечу лишь, что именно универсальность указанного типа обеспечила ему широкую распространенность в древнерусской культуре, в первую очередь – в историографии. Прогностический смысл небесных явлений, природных катастроф и т.д. признавался и в языческой культуре, и в христианской, так что восприятие такого рода знаков не требовало от новокрещеного народа особых усилий. Характерно,

¹ См.: Лихачев 1987, 344-370; Лотман 1970, 12-22; Аверинцев 1977, 109-128; Успенский 1976, 286-292; Успенский 2002а, 9-76; и др.

что в византийской историографии, бывшей для русских летописцев важным источником, эти знаки отмечались с большой готовностью.²

Универсальность характеризует и толкование символики чисел. Ввиду разработанности этой темы³ ограничусь несколькими частными замечаниями. Число в средние века отражало некую сущность независимо от своего соотношения с «реальной действительностью». В качестве характерного примера можно упомянуть 5500 как количество лет от сотворения мира до рождения Христа: эта датировка, как правило, не зависела от эры, к которой принадлежал историограф (для тех, кто пользовался «византийской», а не Африкановой эрой, правильным числом было бы 5508). В свою очередь, число 5500 объяснялось тем, что страсть Христова приходилась на шестой час шестого дня недели, а это указывало на середину шестого тысячелетия. Дополнительной аргументацией в иных случаях могло быть и то, что ковчег Моисея в сумме измерений составлял пять с половиной локтей (Исх. 25, 10), а потому Христос как истинный ковчег должен был воплотиться в 5500 году. Об особом отношении к числу свидетельствуют и другие случаи. Когда собственные подсчеты книжников отличались от дат, предлагавшихся в источниках, они порой указывали обе даты одновременно. Можно также напомнить, что для согласования дат священной истории с пасхальными циклами историки нередко впадали в анахронизм, предпочитая, как им казалось, истину более высокого порядка. Ярким проявлением «самодостаточной» природы числа является указание Краткой Хронографической Палеей тысячелетий как отдельных – наряду с событиями – позиций.⁴

Если толкование знамений и чисел не было явлением специфически христианским, то преимущественное внимание к текстам, а не к непосредственно переживаемым событиям характеризует в первую очередь христианскую экзегезу. Аллегория – один из важнейших экзегетических методов – была призвана объяснить знаковую природу излагаемого в священных текстах (хотя и не только в них).

Распространенным видом экзегезы являлась так называемая типологическая экзегеза (от греч. *ὁ τύπος* – образ), которая рассматривала ветхозаветные события в качестве предзнаменования событий новозаветных. Так, согласно этому методу толкования, Христос является новым Адамом, Богородица – новой Евой, древо познания (искушения) соотносится с крестным древом, Измаил и Исаак прообразуют соответственно *Ветхий Завет* и *Новый Завет*. Подобного рода типологические пары организованы по принципу знак/означаемое, при этом знак, подобно означаемому,

² См.: Водолазкин 2000, 38–45. Из последних работ, связанных с этой темой, см. подчеркнуто «веберрианскую» статью Брайана Беннета: Bennet 2005, 373–395.

³ Об изучении проблемы на древнерусском материале см.: Кириллин 2000.

⁴ О приведенных примерах см. подробнее: Водолазкин 2000, 63–77, 127–161.

выражен событием. В одной лишь *Толковой Палее*, выдающемся памятнике древнерусской экзегезы, таких пар около сотни.⁵

Если типологическая экзегеза касается нарративных текстов *Священного Писания* (толкуются, собственно говоря, события священной истории), то следующий тип экзегезы имеет дело с теми библейскими книгами, в которых повествовательное начало выражено существенно слабее. Речь идет о толковании фрагментов псалмов, пророчеств и т.д., являющихся, в отличие от предыдущего типа экзегезы, знаками *in dictis*, а не *in factis*.⁶ В толкуемых ненарративных текстах экзегеты также видели указания на новозаветные события и своей задачей считали выявление связи знака и означаемого. Например, в центре внимания *Пророчества Соломона*, представляющего именно этот экзегетический тип, оказываются фрагменты книги *Притчей Соломоновых* (в следующем примере стихи 1-3 из 9-й главы), толкуемые едва ли не пословно:⁷

И паки Соломонъ вѣща о въплочении Христовѣ: «Премудрость созда себѣ храмъ». Христось – Премудрость, а храм – Дѣва, юже создавъ, плотию из неа изыде. «И утверди столпъ 7» – сѣмъ даръ показа ны и своего челоуѣколюбия: крещение, покаание, спасение, милость, щедроты, любовь, миръ – и цѣлениа, имже подобя и 7 Сборъ отечьскихъ указаниа, утверди вѣру. И «закла своа жертвенаа», сирѣчь тѣло на крестѣ за ны закла. «И черпа въ чаши своеи вино» – изъ пречистыхъ ребрѣ источи намъ кровь и воду. «Уготова своу трапезу» – си рече Новаго Завѣта новую службу, юже дасть нам, рекъ: «Приимете, се тѣло мое и кровь моа». «Посла своа рабы» – преже пророкы, нынѣ же апостолы, да онѣми ны призва, сими же спасе. (Водолазкин, Руди 2003, 262)

В обоих случаях знак и означаемое располагаются в границах текста *Священного Писания*. Вместе с тем, соблюдать эти границы экзегету было вовсе не обязательно. Внебиблейская история, имевшая духовный смысл, также могла стать материалом для толкования. Кроме типологической экзегезы, соотносящей Закон и Благодать соответственно с рабыней Агарью и со свободной Саррой, Иларион пользуется аллегорическими параллелями, противопоставляющими, помимо христиан и иудеев, новокрещеный народ и язычников:

Се бо уже и мы съ всѣми христианами славимъ Святую Троицу, и Иудеа молчить; Христос славимъ бываетъ, а иудеи кленоми; языци

⁵ Подробнее об этом см.: Водолазкин 2000, 100-107, 311-314.

⁶ См.: Ohly 1988, 30-32.

⁷ Подробнее см.: Водолазкин 2000, 108-109, 232-246. Текст *Пророчества Соломона*, изданный мной совместно с Т.Р. Руди, см. в том же издании на с. 315-378. См. также: Водолазкин, Руди 2003, 252-303.

приведени, а иудеи отриновени. [...] И уже не идолослужителе зовемя, нъ христианини, не еше безнадежници, нъ уповающе въ жизнь вѣчную. И уже не капище сътонино съграждаемъ, нъ Христовы церкви зиждемъ; уже не закалаемъ бѣсомъ другъ друга, нъ Христос за ны закалаемъ бываеъ и дробимъ въ жертву Богу и Отьцю. И уже не жерътвенныя крове вѣкушающе, погыбаемъ, нъ Христовы пречистыя крове вѣкушающе, спасаемъся. (Слово 1997, 38)

Знаковая природа этих параллелей подобна той, что мы находим в типологической экзегезе, за одним существенным отличием: предшествование христианству язычества является параллелизмом отрицательным.

В рассмотренном случае мы имеем дело с расширением сферы означаемого. Это очень важный для средневековья герменевтический прием, позволяющий для обозначения новых явлений использовать уже имеющиеся знаки. В частности, на нем основан принцип *translatio*. В рамках идеи *translatio imperii* явления, сходные по своей сути, приобретают один и тот же знак: Константинополь становится вторым Римом, а Москва – Римом Третьим.⁸ При распространении знака одного явления на сходное явление эти явления разделяются. О том, что, будучи продолжением Рима, они одновременно таковым не являются, говорит уже нумерация знаков. Подобную же разделительную роль в средневековье часто играют слова «новый» или «другой». Георгий Амартол характеризует императора Феофила – и здесь мы уже имеем дело с *translatio nominis* – не только как нового Валтасара и Валаама, но также и как второго Нектонава, идущего по пути Каинову (Истрин 1917, 501-502).

Несмотря на свои частные различия, перечисленные явления рассматриваются как формы – а, стало быть, также знаки, только другого уровня – одной и той же сущности (священный город империи, нечестивый правитель и т.д.). И если посмотреть на дело с противоположной стороны (а именно – со стороны сущности), то можно говорить не о расширении означаемого знаком, а об обретении сущностью своей очередной формы, очередной части, которая, по выражению Ю.М. Лотмана, «представляет не дробь целого, а его символ» (Лотман 1970а, 17).

С исторической точки зрения распространение знака на новые явления зачастую может казаться неоправданным (так, историческое сходство между Феофилом, Валтасаром и Валаамом неочевидно, а значит, присвоение Феофилу этих имен могло бы выглядеть подменой содержания знака), но с богословской, напротив, оно вполне уместно и обоснованно (и потому является не более чем распространением означаемого знаком). Базой для распространения оказывается определенное качество, которое, возможно,

⁸ Об этом см.: Успенский 2002б, 89-148.

представлялось существенным в средневековье и не кажется таковым сейчас.

Таким образом, в процесс семиозиса были вовлечены не только описания событий, связанных со священной историей: в конечном счете, нет на свете вещей, которые не подлежали бы символическому осмыслению. Здесь можно вспомнить, что эллинистические рассказы о свойствах животных, истолкованные Физиологом, начинают символизировать определенные человеческие качества или события священной истории. Единорог становится символом Спасителя, крокодил – дьявола и т.д. Исходя из того, что все существующее на земле имеет свой сокровенный смысл, разные христианские культуры толкуют восходящие к античности (отраженные, в частности, в *Historia naturalis* Плиния старшего) сведения о монстрах. Примечательно, что одним из объяснений возникновения монстров является необходимость знак привести в соответствие с означаемым: «Се же все бысть, яко да явятся в нихъ дѣла помышления ихъ, зане много лукавствоваша на Бога, творца своего, и заблудиша дѣлы своими» (Водолазкин 2000, 220). В контексте дохристианского материала средневековой символики стоит упомянуть и то, что, вопреки выработавшемуся еще в Византии идеалу христианского государя, одним из самых распространенных символов царственности становится в средние века Александр Македонский.

Средневековье предлагало самые разные пути превращения явления в знак. Так, текст летописного рассказа об убийстве Святополком свв. Бориса и Глеба становится паремией, приобретая тем самым качество знака и сопоставляясь с библейским рассказом о Каине и Авеле.⁹ Хронографический рассказ об императоре Феофиле упоминается в Житии Юлиании Лазаревской уже как *exemplum*, назидательная история, приобретающая обобщающий смысл и сопоставленная с молитвой Юлиании за ее умершего мужа.¹⁰

Существовал, между тем, и обратный путь, т.е. путь потери знаком его знаковых качеств. Так, многие вещи, входящие в орбиту идеи *translatio imperii*, были известны на Руси уже в самый ранний период, но при этом понимание их отличалось от византийского. Скажем, с теорией сменяющих друг друга царств можно было ознакомиться уже в переводе Хроники Георгия Амартола (XI в.), но до конца XV в. для русского читателя этот фрагмент хроники из общего ее повествования ничем не выделялся. Более того, не понимая династического смысла обозначения «ромеи», русские историографы называли византийцев греками.¹¹

⁹ См.: Успенский 2000, 22-39.

¹⁰ См.: Руди 1996, 134.

¹¹ См.: Franklin 1983, 518-528.

Проблема знак/означаемое применительно к средневековью может рассматриваться по меньшей мере на двух пребывающих в единстве уровнях. Первый из них касается отношений между событием и его содержанием (об этом мы говорили до сих пор). Второй – и речь о нем пойдет сейчас – связан с отражением события (явления) в письменности. В условиях неразделимости «слов и вещей» текст становится составной частью знака. Например, говоря о завоевании турками православных государств, составитель *Русского хронографа* противопоставляет им Русскую землю, которая «растет и младѣть и возвышается» (*Русский хронограф* 1911, 439-440). Наряду с Русью этот текст применялся и к Тырнову, источником же его является посвящение Хроники Константина Манассии императору Михаилу Комнину, в котором Константинополь, в противоположность «старому Риму», «донить и растить, крѣпит ся и умлаждает ся».¹² Аналогичным образом фраза из *Рыдания о запустении великого града* византийца Иоанна Евгеника была использована в *Плаче о пленении и о конечном разорении Московского государства* (Плач 1987, 132, 565). Интересен для затронутой темы и рассказ *Повести временных лет* о смерти Святополка. Как окаянный Святополк характеризуется летописцем посредством текста Хроники Георгия Амартола об окаянном Ироде, на основании же сходной судьбы летописец привлекает для характеристики текст той же хроники об Антиохе, погибшем, подобно Святополку, во время бегства.¹³

О том, что, в понимании средневековья, подобные явления целесообразно представлять подобными же текстами, свидетельствует, в частности, практика древнерусских агиографов, подыскивавших для описываемых ими святых соответствующий агитип и использовавших тексты прежде созданных житий.¹⁴ Эта практика, несомненно, родственна феномену топики, во многом определяющему как западно-, так и восточнохристианскую агиографию. Исследования последних лет, охватившие на славянском материале большинство видов топики¹⁵ (напомню, что западная медиэвистика активно разрабатывала эту тему еще со времен Э. Курциуса), продемонстрировали истинную роль топики в средневековье.

Сходные фрагменты текста, применяемые к разным лицам, придают используемому тексту облик знака, поскольку и заместительная функция, и способность к обобщению являются важными характеристиками знака. Когда в житии говорится о том, что будущий святой не принимал участия

¹² См.: Мещерский 1978, 91-93. С. 91-93.

¹³ См.: Водолазкин 2000, 45-46.

¹⁴ См.: Панченко 2003, 491-534.

¹⁵ См., например: Буланин 1980, 137-142; Буланин 1983, 3-13; Буланин 1991, 217-263; Конаяская 2004, 80-92; Руди 2001, 84-92; Руди 2002, 40-55; Руди 2003, 123-134; Руди 2004, 211-227; Руди 2005, 59-101; Руди 2006, 431-500; Руди 2007а (в печати); Руди 2007б (в печати); и др.

в детских играх, для агиографа важна не столько реальность факта (об этом порой не может быть свидетельств), сколько соотносимость определенного отрезка жизни святого с соответствующими сведениями других житий – т.е. то, что семиотика могла бы назвать парадигматическими отношениями между знаками.¹⁶

Но помимо парадигматических отношений агиографом должны быть выстроены и определенные синтагматические отношения между знаками – а именно те, которые требуются тем или иным типом житий. Иными словами, ключевые позиции в определенной структуре должны были быть заняты. Интересно, что при отсутствии реальных предпосылок для использования ряда топосов, агиографы порой находили возможности их использования. Такого рода использование топоса не предполагало прямого текстуального заимствования постольку, поскольку для исключительных ситуаций не всегда находились прецедентные тексты. Так, в *Житии Богородицы*, на которое, как установила Т.Р. Руди, в отдельных фрагментах ориентировано *Житие Юлиании Лазаревской* (речь, среди прочего, идет о прямом заимствовании текста), говорится о прилежном чтении Богородицей божественных книг. *Житие Юлиании Лазаревской*, указывая, что святая была неграмотна, не отказывается, вместе с тем, и от необходимого топоса постижения книжной мудрости: «Книгам бо аще и не училася, но любя божественных книг чтения послушати, и еже аще кое слово слышаше, и толковаше вся неразумная словеса, аки премудр философ или книжник» (Руди 2005, 97). С этим же житием связано еще одно наблюдение исследовательницы:

Из Жития Юлиании Лазаревской известно, что святая в 16 лет была отдана замуж и родила в браке 13 детей. Казалось бы, факты реальной биографии Ульянии Осорьиной (мирское имя подвижницы) исключали использование в ее жизнеописании традиционной для агиографии топики отношения к браку, но мотив безбрачной жизни здесь тем не менее звучит: в житии рассказывается, что после смерти двух сыновей блаженная просила мужа отпустить ее в монастырь, но он умолил ее не оставлять его и детей; с этого времени супруги условились «вкупе жити, а плотнаго совокупления не имети». (Руди 2005, 98)¹⁷

Таким образом, система знаков, формирующая тип житий святых жен, сохранена и в данном, весьма нетрадиционном, житии.

¹⁶ См., например: Барт 1989, 246-247.

¹⁷ Ср. наблюдение И.П. Смирнова по поводу агиографического отношения к браку, сделанное им на материале *Слова о житии и преставлении великого князя Дмитрия Ивановича*: Смирнов 1991, 109-110.

А вот пример того, как, вопреки реальности, выстраиваются синтагматические отношения между знаками (топосами) в житии пустынножителя Никодима Кожеозерского. Речь в данном случае идет о необходимом для такого типа житий топосе «пустынной яди». Сообщив

о том, что пищей этого отшельника, в соответствии с канонем, была лишь растущая вокруг трава («Пища же его бѣ – былие пустынное собираше и симъ токмо питашеся...»), автор в следующей же фразе сообщает о том, что, помимо этого, Никодим в своей пустыни корчевал лес и выращивал себе на пропитание репу, причем излишки ее отправлял братии в Кожеозерский монастырь. А далее читатель узнает, что, кроме того, Хозьюгский пустынный ловил и солил для себя рыбу («квасяше ю дондеже бы червемъ от нея исходити»), а в начале своего пустынного пребывания даже принимал коровье молоко, посылаемое ему из монастыря, но «послѣди же и сего весма отречеся воздержания своего ради».¹⁸

Одной из важных особенностей средневекового знака является частое его безразличие к контексту. Иногда создается впечатление, что при использовании того или иного знака древнерусский книжник заботится только о его содержании, как бы не замечая того, что план выражения знака сам по себе не бессодержателен. Наиболее ярко это проявляется, пожалуй, в цитировании библейских текстов и, в частности, в цитатах, включенных в *Житие Стефана Пермского*. Когда волхва понуждают войти в огонь вместе со св. Стефаном, он отвечает:

Не мощно ми ити, не дерзаю прикоснуться огню, шажуся и блюду приближитися множеству пламени горящю, и яко сѣно сый сухое, не смѣю воврещися, да не «яко воскъ таетъ от лица огню»,^(Пс. 67, 3) растаю, да не ополѣю, яко воскъ и трава сухая, и внезапно сгорю и огнем умру, «и ктому не буду».^(Пс. 38, 14) И «кая будет полза въ крови моей, егда снуду во истлѣние?».^(Пс. 29, 10) Волшество мое «переимет инъ».^(Пс. 108, 8) И будет «дворъ мой пустъ, и в погостъ моем не будет живущаго».^(Пс. 68, 26) (Святитель Стефан 1995, 150)

В другом миссионерском житии (*Житии Трифона Печенгского*) лопари, намереваясь расправиться со святым, кричат: «Возмем и распнем его!» (Цит. по рукописи: Российская национальная библиотека, собр. А.А. Титова, № 4192. Л. 163.). В этом же житии для описания беседы св. Трифона с Христом использован текст *Деяний*, передающий диалог с Христом апостола Павла (тогда еще Савла) (Деян. 9, 5): «Святый же, слышавъ гласъ,

¹⁸ См.: Руди 1997 (в печати).

убояхся зѣло, глаголя: «Кто есть, Господи?». И паки глась: «Азь есмь Иисусь, егоже ты в пустыни сей ищещи»» (Там же. Л. 137 об.).

В такого рода текстах цитата не лишается своего изначального контекста и, будучи, по выражению Р. Пиккио, «тематическим ключом» (Picchio 1977), соотносит текст жития с главным текстом христианской письменности (и не только с ним¹⁹). При этом, однако, она обладает той степенью автономности, которую сложно представить себе применительно, допустим, к библейской цитате в современном тексте. Здесь могло бы возникнуть искушение объяснить дело средневековым восприятием *Библии* как текста в своем потенциальном использовании универсального, но такое объяснение было бы правильным лишь отчасти. Вероятнее всего, универсальными представлялись знаки вообще. Свободное перемещение цитат (или – шире – заимствований вообще) касалось не только библейских текстов. Заимствования книжниками, как следует полагать, узнавались в разных контекстах (не говоря уже о том, что использование одних и тех же текстов в определенных случаях было целенаправленным²⁰), так что в целом они не только знали, о чем идет речь, но и представляли, к чему тот или иной текст относился ранее.²¹

Немыслимое в современных непародийных текстах отношение заимствований к контексту нередко выражалось в их «нечувствительности» к субъекту высказывания. Проявляли ее не только знаки-цитаты или знаки-идиомы: это касалось любых других текстов, включенных в процесс семиозиса. Так, в *Повесть временных лет* включен рассказ *Хроники* Георгия Амартола о бесчинствах «безбожныхъ руси» при осаде Константинополя. При этом со стороны русского летописца не наблюдается никакой попытки «отредактировать» описание события византийцем (см.: *Повесть* 1996, 13; ср.: Истрин 1917, 511). В другом летописном повествовании, адресуясь

¹⁹ Относительно использования упомянутой псаломской цитаты в *Житии Стефана Пермского* (Пс. 67, 3) Т.Р. Руди отмечает, что «благодаря сформировавшейся в агрографии устойчивой функции ее в качестве топоса описания сцен борьбы святого с бесами, в тексте создается дополнительный эффект второго смыслового уровня: волхв Пам, относя цитату о тающем «от лица огня» воске к самому себе, становится, таким образом, на христианские позиции и рассматривает себя как грешника («яко таеть воскъ от лица огня, тако да погибнуть грешницы от лица Божия») и одновременно – как беса». См.: Руди Т.Р. 2006. *О композиции и топике житий преподобных. Труды Отдела древнерусской литературы*, т. 57, СПб.

²⁰ Панченко 2003, 491-534.

²¹ Интересно, что подобного рода заимствования порой вводят в заблуждение авторов нового времени, незнакомых с древней письменностью в той же мере, в какой ее знали несколько веков назад. На основании фразы *Жития Юлиании Лазаревской* «Скакую же вам повесть дивну, бывшую в роде нашем» М.О. Скрипиль в свое время пришел к выводу, что жизнеописание Юлиании является светской биографией с элементами семейной хроники. Выяснение того, что именно именовалось «родом нашим», но в особенности – обнаружение источника заимствования (это *Житие Марии Египетской*) позволили в вопросе жанра *Жития Юлиании Лазаревской* все расставить на свои места. См. об этом: Руди 1996, 98-99.

к своему войску, Мамай использует обращение «братья измаиловичи, незаконнии агаряне» (*Полное собрание* 1915, 320).

Еще один случай несовместимости текста высказывания с его субъектом в свое время был подробно рассмотрен Д.С. Лихачевым. В *Казанской истории* исследователь отмечает нарушения литературного этикета, указывая, что они

встречаются на каждом шагу: воинские формулы сохранены, но применяются они и к своим, и к врагу без особого разбора. [...] Нарушения этикета простираются до такой степени, что враги Руси молятся православному Богу и видят божественные видения, а русские совершают злодеяния, как враги и отступники.

При этом, однако, нет ни малейших сомнений, что *Казанская история* – произведение, сочувствующее русским (Лихачев 1987, 365-369).

Попытку объяснения этого явления со стороны Э. Кинана (по мнению исследователя, на смену старому литературному этикету приходит новый, сопоставимый с этикетом рыцарского романа²²) можно отнести к проявлениям научного романтизма. На самом деле здесь перед нами то же игнорирование заимствованием своего нового контекста, о котором уже говорилось. Ведь наиболее яркие случаи несоответствий в *Казанской истории* являются заимствованиями (см.: Лихачев 1987, 365-367) из сходных по жанру фрагментов *Ипатьевской летописи* (статьи 1237 и 1240 гг.) и *Повести о разорении Рязани Батыем*. В использованных автором *Казанской истории* источниках речь шла о явлении прямо противоположном, т.е. о нападении на русские города, так что при описании взятия русскими Казани такого рода заимствования не могли не выделяться. Использование эксцерптов было объяснимо в том, вероятно, отношении, что, несмотря на применение их к столь различным событиям, они в конечном счете соответствовали одной сущности, условно определяемой как «завоевание города». Указывая на конкретное явление, знак всегда подразумевает и нечто более общее.

Такое положение вещей частично сохранялось даже в переходный период от средневековья к новому времени. Относительно *Повести о Савве Грудцыне* П. Гонно отмечает, что

Священное Писание часто цитируется в контексте, не соответствующем его первоначальному назначению. Во многих местах проступки Саввы или его двойника и помощника, беса, пародируют великие

²² «His (автора *Казанской истории* – Е.В.) form was that of the historical romance, his „etiquette“, chivalric» (Keenan 1968, 183).

подвиги Израиля и добродетельные деяния праведников, и даже проповедь Христову.

Вряд ли можно вполне согласиться с определением указанного явления как пародии или с тем, допустим, что в характеристике неверной жены Бажена «звучит что-то вроде иронического намека на Псалтирь» (Гонно 2003, 66).²³ Иронические намеки для эстетической системы XVII века явление нетипичное: ирония той эпохи имела более осязаемые формы. В конструкции, представляемой повестью, пародию в ее терминологическом смысле представить трудно. Перед нами вариант того же явления, которое мы наблюдали на предыдущих примерах. Отличие данного случая состоит, пожалуй, в том, что здесь отмечаются не только текстуальные цитаты из *Священного Писания*, но и то, что можно было бы назвать цитатами сюжетными (переход Саввы и беса через Днепр, напоминающий переход евреев через Черное море и др.). Символические события священной истории становятся как бы антисимволами, обозначающими «антидвижение» Саввы.

Чтобы представить себе, как выглядела пародия этой эпохи, можно открыть, например, «Службу кабаку». Нетрадиционность в использовании цитат там не просто осознается, но является тем приемом, на котором построено произведение. В этом случае о безразличии знака к контексту говорить уже не приходится. Вместе с тем, даже такого рода произведение – с богословской точки зрения, казалось бы, сомнительное – ставит перед собой вполне благочестивые цели. Оно достигает их, используя «антикатегории», что в конечном счете также является эхом представлений об универсальности текста (прежде всего – библейского) как знака.

Но вернемся ко времени более раннему. Восприятие знака как явления универсального выражалось, в частности, в том, что, выстраивая с легкостью новый коннотативный ряд, средневековые с такой же легкостью могло игнорировать ряд уже существующий. Приведу примеры. В тексте 21-го псалма, как, впрочем, и в большинстве текстов вообще, слово «червь» имеет отрицательные коннотации: «Азь же есмь червь, а не чело-вѣкъ, поношение чело-вѣковъ и уничижение людий» (Пс. 21, 7). Говоря о рождении Иисуса Христа без семени, на этот псалом ссылается создатель *Пророчества Соломона*, при этом ход его рассуждений следующий:

²³ Нужно при этом отметить, что на вопрос «Следует ли заключить, что «Повесть о Савве Грудыне» всего лишь ловкая мистификация, которая под личиной безобидного душеполезного рассказа о чуде передает искусственному читателю свою кощунственную суть?» исследователь резонно отвечает: «Такая оценка, на наш взгляд, чрезмерна и не определяет значения этого произведения» (Гонно 2003, 67).

Подобиемъ къ черви наводитъ, якоже бо червь не всѣянъ ни от коже, но самъ ражаетъ въ дровѣ бес сѣмени, тако и Христосъ от Святыя Богородица бес сѣмни родися. И паки: червь не селяется в тѣло нетлѣнное, но в тѣло изгнѣвшее – ту червь вселяется. Богъ же, видѣвъ ислѣвши родъ нашъ преступлениемъ, вселися въ утробу Дѣвичю, в тѣло тлѣмо, того дея наречеса червь Христосъ, своимъ вселениемъ нетлѣнно паки сѣтворы тѣло матере своее и родися от Духа Свята и от Приснодѣвы Мариа. И еже подписаетъ, рекъ: «Поношение челоуѣкомъ, уничижение людемъ» – нами, поношенными языки, Слово Божие славится, а вамъ – уничижение, не вѣровавшимъ въ Христа. (Водолазкин, Руди 2003, 302)

Коннотации слова «червь» здесь безусловно положительные.

Не редкостью является сосуществование противоположных оценок того или иного явления. Весьма неоднозначным для средневековья является, скажем, слово «новый». Преимущественный его смысл – негативный. Для подавляющего большинства богословских споров характерна апелляция к «старому» как к тому, что находится ближе к началу (на русской почве одним из ярких примеров тому является противостояние сторонников Никона и Аввакума). Подобное «ретроспективное» сознание было вполне естественно, так как идея прогресса средним векам не была знакома. Наряду с этим, однако, существовало важнейшее для христианского богословия противопоставление *Ветхого Завета Новому*, и с этим нельзя было не считаться. Именно эта парадигма позволяет Илариону настоятельно подчеркивать, что речь в его *Слове* идет о новых людях.

Более частный случай противоположного отношения представляют, например, тексты о вороне. В *Толковой Палее* ворон, выпущенный Ноем из ковчега, чтобы посмотреть, сошла ли где-либо вода, не возвращается и, по мысли экзегета, символизирует собой неблагодарность иудеев, забывших Бога (Палея 1892, столбцы 209-210). В то же время в *Физиологе* ворон, который, по сведениям автора текста, женится только один раз, является символом верности (Физиолог 1996, 28).

Порой средневековые книжники (как русские, так и их греческие предшественники) отдавали себе отчет в несоответствии излагаемых ими толкований традиционному коннотативному ряду и считали необходимым дать на этот счет отдельное пояснение. Но примеры такого рода сопровождаются дополнительными обстоятельствами. Сомнения в правомерности сравнения может вызвать тот или иной богословский запрет (так, в *Физиологе* есть рассуждение о том, можно ли Спасителя сравнивать с филином – «нощнымъ враномъ» – который является птицей нечистой (Физиолог 1996, 128)). В ином случае несоответствие знака означаемому отмечается книжником тогда, когда это может служить определенной богословской кон-

струкции. *Толковая Палея*, например, сравнивая, вслед за Ин. 3, 14, вознесенную Моисеем в пустыне змею с Христом, говорит:

[...] яко же убо мѣдяная змия образъ убо имяше змииньнъ, а не змиина ества суще, тако убо и Сынъ Божии присносущънъ Отцю и Духови и събезначалень въкупъ за милосердие чelовѣческое естество все понесе развѣ грѣха. (Палея 1996, столбец 571)

Стоит, наконец, упомянуть и еще об одной стороне жизни знака, а именно – о его восприятии. В то время как западное средневековье располагало трактатами-руководствами в чтении сакральных текстов (учение о четырех смыслах *Священного Писания*,²⁴ с точки зрения семиотики, можно было бы квалифицировать как описание кодов восприятия), знание Древней Руси в этой области основывалось более на образцах толкований, чем на рассуждениях о том, как такие толкования следует строить.

Интересный материал для исследования проблемы восприятия знака предоставляет полемико-эзегетическая литература. В свое время мне пришлось доказывать, что *Толковая Палея*, прежде рассматривавшаяся в науке почти исключительно в качестве произведения полемического, имела прежде всего апологетическое предназначение (Водолазкин 2000, 109-119). Постоянные апелляции к гипотетическому иудею заставляли искать реальные причины антииудейской полемики не одно поколение исследователей этого замечательного памятника. Поиски «правильного» историко-литературного контекста *Толковой Палеи*, активизировавшиеся в последнее время, игнорируют не только текстологическую аргументацию, не позволяющую произвольно передвигать место и время создания памятника, но и – что для нас в данном случае важнее – обнаруживают беспечность ряда современных исследователей в их отношении к проблеме восприятия этого текста.²⁵

Толковая Палея принадлежит к древней эзегетической традиции, протянувшейся не только сквозь русское, но и сквозь все византийское средневековье. То, что в столь разные времена и в столь разных землях создавались сходные тексты, само по себе не свидетельствует о существенном влиянии «реальной действительности» на их создателей. Гораздо большее значение для них имели требования, предъявлявшиеся реальностью жанра.

Если опять-таки перевести это на язык семиотики, можно сказать, что для восприятия *Толковой Палеи* существовало по меньшей мере два кода. Первый – его можно назвать формальным – предполагал рассмотрение этого текста как реальной полемики христианина с иудеем. Реальность он,

²⁴ См.: Lubac 1959, 423.

²⁵ См. например: Панайотов 1995, 110; Славова 2002, 341-342.

бесспорно, отражает лишь в том смысле, что большинство жанровых форм являются ничем иным как неким окостеневшим и когда-то, возможно, весьма актуальным «содержанием». Вместе с тем, нет серьезных данных полагать, что *Толковая Палея* создавалась под влиянием каких-либо христианско-иудейских трений на Руси. Не повторяя всех высказанных в свое время соображений, отмечу лишь, что христианская экзегетическая литература (а именно к ней и принадлежит *Толковая Палея*) не входила в круг чтения иудеев, ставших наиболее частой мишенью для полемических выпадов. Иными словами, у адресата обличений было не так уж много шансов с ними ознакомиться.

Следует полагать, что такое положение вещей полемисту было известно, но особого беспокойства у него не вызывало. Его реципиентом был христианский читатель, которому в полемической форме напоминались важнейшие факты священной истории, сопровождавшиеся толкованиями. Таким образом, если это произведение в целом рассматривать как знак, планом его выражения является полемическая форма. При этом нельзя исключить, что планом содержания была действительная полемика с иудаизмом (на определенных исторических этапах это было возможно), но такое значение, скорее всего, было факультативным. Основным содержанием *Толковой Палеи* была все-таки не полемика, а апология. Эта замена содержания и была учтена в двух кодах восприятия *Толковой Палеи* – условно говоря апологетическом (основном) и полемическом (факультативном). Нет ничего удивительного в том, что эти коды могли существовать одновременно, обеспечивая полифункциональность текста. Интересно, что *Толковая Палея* в исследовательской традиции проделывает путь, однажды уже пройденный *Словом о Законе и Благодати*. Напомню, что произведение Илариона первоначально также воспринималось как антииудейское и полемическое, в то время как сейчас его неполемическая направленность, кажется, уже ни у кого не вызывает сомнений.

Таким образом, *Толковая Палея* создавалась не для иудеев и даже не для просвещения, как думают те, кто хочет отнести ее ко времени первых лет христианства в тех или иных славянских странах. Это был богословский трактат, восприятие которого требовало от читателя весьма серьезной подготовки. Используя современную идиоматику, можно сказать, что это произведение предназначалось «для тех, кто понимает». То же самое можно сказать о *Слове* Илариона, и при этом факт появления его в период, примыкавший к эпохе христианизации, никого не должен вводить в заблуждение. Своего рода идея элитарности произведения была сформулирована самим Иларионом. Отметив, что излагать то, что «въ инѣх книгах писано и вами вѣдомо», с его стороны было бы тщеславием, он недвусмысленно характеризует своего реципиента:

Ни къ невѣдущимъ бо пишемъ, нѣ прѣизлиха насыштьшемся сладости книжныа, не къ врагомъ Божиимъ иновѣрнымъ, нѣ самѣмъ сыномъ его, не къ страннымъ, нѣ къ наслѣдникомъ Небеснаго Царства. (Слово 1997, 28)

Суммируя сказанное о восприятии произведений, подобных рассмотренным, можно предположить, что те, кто использует экзегетическую форму в качестве датирующего признака, поступают опрометчиво.

Подведу некоторые итоги. Связь между знаком и значением древнерусской книжности не была условной, а встреча их друг с другом – случайной. По мысли средневекового автора, знаки создавались специально для означаемых ими событий. К примеру, *Толковая Палея* поднимает вопрос о том, почему Бог не открыл Иакову, что его сын Иосиф жив. Объяснение состоит в том, что, если бы это произошло, судьба Иосифа сложилась бы иначе – и он не смог бы стать прообразом страсти Христовой (Палея 1892, столбец 360).

Разные знаки могли отражать одну и ту же сущность. В этом смысле и Валтасар, и Феофил как Новый Валтасар являются разными обозначениями одного и того же, а умножение имен в этом ряду носит коннотативный характер. Аналогичным образом со-(противо)поставления типологической экзегезы также являются коннотациями. То же можно сказать и о противопоставленных парах Закон/Благодать, христианин/иудей, христианин/язычники, являющихся коннотациями противопоставления Сарра/Агарь и представляющих, как то и положено коннотациям, цепь определений одного значения через другое, а в конечном итоге – развернутое определение некоей всем им в целом соответствующей сущности.

Каждый из членов этой цепочки при необходимости можно было использовать как базовый, привлекая все остальные значения в герменевтических целях. С точки зрения их реальности, все они существовали на равных правах. Эти сопоставления, разрабатывавшиеся в богословских сочинениях, зачастую – святоотеческих, – к фигурам поэтической речи нового времени не имеют отношения. Потому и попытки рассматривать их в качестве признаков художественности не представляются бесспорными. Так, художественность *Слова о Законе и Благодати* Ю.М. Лотман видит в том, что разные уровни значений этого текста

не отменяют друг друга, воспроизводя последовательное погружение непосвященного в тайный смысл, а присутствуют одновременно, создавая игровой эффект. [...] „Игровой эффект“ состоит в том, что разные значения одного элемента не неподвижно сосуществуют, а „мерцают“. (Лотман 1970б, 89)

В данном случае я позволил бы себе разделить сомнения К.Д. Зееманна относительно игровой природы *Слова* (Зееманн 1993, 117-118). В сопоставлениях Илариона нет метафоричности, это, скорее, каталогизация всей суммы значений, в известном смысле то их «неподвижное сосуществование», которое отрицает Ю.М. Лотман. Если продолжить образ «мерцания» значений и попытаться представить себе этот процесс в виде светового спектра, то в случае Илариона – как бы странно это ни выглядело – горели бы все три света одновременно. Иларион не просто следует герменевтической традиции, позволяющей выявлять весь спектр значений тех или иных явлений. Есть все основания думать, что он, в согласии со средневековым пониманием авторства, составлял свою проповедь на основании имевшихся у него источников. В частности, греческие параллели к противопоставлениям Илариона были указаны Л. Мюллером. Речь идет о гомилиях, созданных между 385 и 410 гг. неким Астериусом (Müller 1993, 100-104).

В этой связи можно упомянуть и о том, что приводившееся выше уподобление Спасителя червю при всей своей необычности вовсе не принадлежит составителю *Пророчества Соломона*. Параллели разной степени близости встречаются в средневековой (в том числе – западноевропейской) письменности, что свидетельствует о распространенности подобного сопоставления и о его древности. Упоминание о возможности такого соотношения находим у Виклифа, английского богослова XIV века. Интересно, что Виклиф, пытаясь на материале Священного Писания определить соотношение риторики и буквального смысла, говорит, что «Христос является агнцем, яйцом, тельцом, овном, змеей, львом, червем, но – согласно мистическому смыслу, который и является самым буквальным» (См.: Copeland 1993, 14-15). Можно предположить, что сходное понимание было свойственно и Илариону, чьи параллели не рассматривались им как художественный прием, а раскрывали тот «мистический смысл», который и был «самым буквальным». Примеры Илариона и анонимного автора *Пророчества Соломона* лишней раз демонстрируют, что деятельность средневековых книжников была в большей степени каталогизацией, чем в современном смысле творчеством.

Особенность средневековой книжности заключалась, среди прочего, и в том, что период востребованности текстов там был невероятно большим и ограничивался, по сути, лишь рамками самого средневековья. В отличие от литературы нового времени, где фаза активного функционирования текстов (как художественных, так и научных), за редкими исключениями, не так уж велика, в средние века новые книги не «перекрывали» старых: они существовали параллельно. Процесса «отмирания» старых текстов, выхода их из оборота (в немалой, кстати, степени облегчающего участь современного читателя) средневековье не знало.

Вместе с тем, совершенно ясно, что такое сосуществование не могло быть простым. Разница в возрасте текстов, помещенных под одной обложкой, порой могла доходить до тысячи лет, а то и более. Это были произведения, созданные не просто в разные эпохи и в разных землях, но – что в данном случае существенно – в совершенно непохожих эстетических системах. Так, во многих древнерусских сборниках исторического содержания соседствуют библейские фрагменты, эллинистические тексты (*Александрия*), заимствования из византийских хроник с их обильным цитированием святоотеческой литературы и – нередко – летописные тексты. Разумеется, до некоторой степени все приводилось к единому знаменателю, но только – до некоторой. В этих обстоятельствах и безразличие знака к контексту, и разные уровни дешифровки знака становились, среди прочего, теми механизмами, которые позволяли системе не только сохраняться, но и вполне успешно функционировать.

Л и т е р а т у р а

- Аверинцев С.С. 1977. *Поэтика ранневизантийской литературы*, М.
- Барт Р. 1989. *Семиотика. Поэтика*, М.
- Буланин Д.М. 1980. «Некоторые трудности изучения биографии древнерусских писателей», *Русская литература*, 3, 137-142.
- 1983. «О некоторых принципах работы древнерусских писателей», *Труды Отдела древнерусской литературы*, т. 38, 3-13.
- 1991. *Античные традиции в древнерусской литературе XI-XVI вв.* (Slavistische Beiträge, Bd 278), Мюнхен.
- Водолазкин Е.Г. 2000. *Всемирная история в литературе Древней Руси* (на материале хронографического и палейного повествования XI-XV вв.), Мюнхен.
- Водолазкин Е.Г., Руди Т.Р. 2003. «Из истории древнерусской экзегезы (Пророчество Соломона)», *Труды Отдела древнерусской литературы*, Т. 54, СПб., 252-303.
- Гонно П. 2003. «Неблагообразие и трактовка Священного Писания в „Повести о Савве Грудчине“», *Библейские цитаты в церковнославянской литературе*. XIII Международный съезд славистов (Любляна, 15-21 августа 2003 г.) Тематический блок. Доклады, Пиза, 42-51.
- Зеemann К.Д. 1993. «Приемы аллегорической экзегезы в литературе Киевской Руси», *Труды Отдела древнерусской литературы*, т. 48, СПб., 105-120.
- Истрин В.М. 1917. *Хроника Георгия Амартола в древнем славяно-русском переводе*, т. 1 (текст), Пг.
- Кириллин В.М. 2000. *Символика чисел в литературе Древней Руси (XI-XVI века)*, СПб.
- Конявская Е. 2004. «Проблема общих мест в древнеславянских литературах», *Ruthenica*, т. 3, Киев, 80-92.

- Лихачев Д.С. 1987. «Поэтика древнерусской литературы», *Избранные работы в трех томах*, т. 1. Л., 261-654.
- Лотман Ю.М. 1970а. «Проблема знака и знаковой системы и типология русской культуры XI-XIX вв.», *Материалы к курсу теории литературы*, вып. 1, *Типология культуры*, Тарту, 12-22.
- 1970б. *Структура художественного текста*, М.
- Мешерский Н.А. 1978. *Источники и состав древней славяно-русской переводной письменности XI-XV веков*. Л.
- Палея 1892. *Палея Толковая по списку, сделанному в г. Коломне в 1406 г. Труд учеников Н.С. Тихонравова*, М.
- Панайотов В. 1995. «Гълковната Палея в Симеоновия век», *1100 години Велики Преслав*, т. 2, Шумен, 109-117.
- Панченко О.В. 2003. «Поэтика уподоблений (к вопросу о «типологическом» методе в древнерусской агиографии, эпидейктике и гимнографии)», *Труды Отдела древнерусской литературы*, т. 54, СПб., 491-534.
1987. «Плач о пленении и о конечном разорении Московского государства», *Памятники литературы Древней Руси. Конец XVI-начало XVII веков*. Подг. текста и комм. С.К. Росовецкого, М., 130-145, 563-566.
1996. *Повесть временных лет*. Подг. текста, перевод, статьи и комм. Д.С. Лихачева, 2-е изд., СПб.
1915. *Полное собрание русских летописей*, Т. 4, Ч. 1, Вып. 1, Петроград.
- Руди Т.Р. 1996. *Житие Юлиании Лазаревской*, СПб.
- 2001. «Праведные жены Древней Руси (к вопросу о типологии свято-сти)» *Русская литература*, 3, 84-92.
- 2002. «Средневековая агиографическая топика (принцип *imitatio* и проблемы типологии)», *Литература, культура и фольклор славянских народов. XIII Международный съезд славистов (Любляна, 2003): Доклады российской делегации*, М., 40-55.
- 2003. «*Imitatio Christi*», *Die Welt der Slaven*, Bd 48, 123-134.
- 2004. «'Яко столп непоколебим' (об одном агиографическом топосе)», *Труды Отдела древнерусской литературы*, т. 55, СПб., 211-227.
- 2005. «Топика русских житий (вопросы типологии)», *Русская агиография: Исследования. Публикации. Полемика*. Под ред. Т.Р. Руди и С.А. Семячко, СПб., 59-101.
- 2006. «О композиции и топике житий преподобных», *Труды Отдела древнерусской литературы*, т. 57, СПб., 431-500.
- 2007а «О топике житий юродивых», *Труды Отдела древнерусской литературы*, Т. 58, СПб. (в печати).
- 2007б. «Пустынножители Древней Руси (вопросы агиографической топика)» *Русская агиография*, Сборник 2, СПб. (в печати)
- Русский хронограф 1911. «Русский хронограф», *Полное собрание русских летописей*, т. 22, ч.1, СПб.
1995. *Святитель Стефан Пермский*. Под ред. Г.М. Прохорова, СПб.
- Славова Т. 2002. *Гълковната палея в контекста на старобългарската книжнина*, София.

1997. «Слово о Законе и Благодати митрополита Илариона». Подг. текста А.М. Молдована, *Библиотека литературы Древней Руси*, т. 1, СПб., 28-61, 480-486.
- Смирнов И.П. 1991. *О древнерусской культуре, русской национальной специфике и логике истории*, (*Wiener Slawistischer Almanach*, Sonderband, 28), Вена.
- Успенский Б.А. 1976. «Historia sub specie semioticae», *Культурное наследие Древней Руси (Истоки. Становление. Традиции)*. М., 286-292.
- 2000. *Борис и Глеб: Восприятие истории в Древней Руси*, М.
- 2002а. «История и семиотика: Восприятие времени как семиотическая проблема», *Этюды о русской истории*, М., 9-76.
- 2002б. «Восприятие истории в Древней Руси и доктрина 'Москва – Третий Рим'», *Этюды о русской истории*, М., 89-148.
- Физиолог 1996. *Физиолог*. Подг. текста, перевод и комм. Е.И. Ванеевой. СПб.
- Bennet B.P. 2005. «Sign Languages: Divination and Providentialism in the Primary Chronicle of Kievan Rus'», *Slavonic and East European Review*, v. 83, no 3, 373-395.
- Copeland R. 1993. «Rhetoric and the Politics of the Literal Sense in Medieval Literary Theory: Aquinas, Wyclif and the Lollards», *Interpretation: Medieval and Modern*, Cambridge, 1-23.
- Franklin S. 1983. «The Empire of the "Rhomaioi" as viewed from Kievan Russia: Aspects of Byzantino-Russian Cultural Relations», *Byzantion*, t. 53, 518-528.
- Keenan E.L. 1968. «Coming to Grips with the Kazanskaya Istoriya. Some Observations on Old Answers and New Questions», *The Annals of the Ukrainian Academy of Arts and Sciences in the U.S.*, v. 11, no. 1-2 (31-32), 143-183.
- Lubac H. de. 1959. *Exégèse médiévale: Les quatre sens de l'écriture*, t. 2, Paris.
- Müller L. 1993. «Eine weitere griechische Parallele zu Ilarions „Slovo o zakone i blagodati“», *Труды Отдела древнерусской литературы*, т. 48, СПб., 100-104.
- Ohly F. 1988. V. Bohn (Hrg.), «*Typologie als Denkform der Geschichtsbetrachtung*», *Typologie: Internationale Beiträge zur Poetik*, Frankfurt am Main, 22-63.
- Picchio R. 1977. «The Function of Biblical Thematic Clues in the Literary Code of "Slavia Orthodoxa"», L. Fleishman, O. Ronen, D. Segal (eds.), *Slavica Hierosolymitana. Slavic Studies of the Hebrew University*, V. 1, Jerusalem, 1-31.

Ольга Гончарова

**«ВОЗОБНОВИВ В ПАМЯТИ СВОЕЙ...»
(ПАМЯТЬ В ИДЕОЛОГИИ Н.М. КАРАМЗИНА)**

«Мы, – писал П.А. Вяземский, – большие охотники до возбуждения вопросов, [...] неутомимые и неугомонные вопросители». Но из ответов чаще всего в России «рождается ужасная бестолковщина и путаница», ведь «каждый отвечает по-своему: с точки зрения своего, сочувствий своих, мнений, предрассудков» (Вяземский 1984, 184). И сам Вяземский, и его современники, погруженные в накалившуюся с начала XIX века «вопросно-ответную» атмосферу, становились и неутомимыми спорщиками, болезненно реагирующими на «другие» ответы.

Самым популярным объектом полемических «упражнений» того времени был Н.М. Карамзин с его неординарными идеями и концептуальными построениями. В этом проявилась, помимо прочего, и специфика русского мышления, склонного оперировать в большей степени моделируемыми ситуациями и идеальными референтными категориями, произвольно проецируемыми на высказывания «другой стороны». По сути, и идеологии, и текстам Карамзина постепенно были приданы такие мифологические черты, которые позволяли полемически «нападать» на них с самых разных точек зрения одновременно, без чего не обошелся ни один публицист или историк XIX века.

Как мыслитель Карамзин предложил своим современникам особый способ миропонимания русской жизни и такую концепцию национального бытия, которая оказалась совершенно «другой» в сравнении с основными идеологическими устремлениями времени, с поставленными вопросами и найденными решениями. Ни бурная реформаторская деятельность Александра I, связанная главным образом с внешней реорганизацией государственных структур и учреждений, ни активные идейные искания молодого поколения, отрицающего во имя искомого будущего прошлое и настоящее России, не могли удовлетворить Карамзина. А потому для Александра он напишет *Записку о древней и новой России* – текст, выразивший такие представления о «нынешнем» и о «бывшем порядке вещей», которые не могли не вызвать неудовольствие императора. Молодым «якобинцам» предназначил Карамзин вопрос той же *Записки* – «Презрение к самому

себе располагает ли человека и гражданина к великим делам?» (Карамзин 1991, 32), тем самым положив начало критическому отношению к себе и в этих кругах. Вышедшая вскоре *История государства Российского* только обострила неприятие интеллектуальных исканий Карамзина, которое сказывалось и позднее. Например, А. Григорьев, ценивший творческие достижения писателя, счел необходимым обозначить свое негативное отношение к его мировоззренческой позиции: «Карамзинские формы представления нашей народности в ее целостности и органическом единстве для нас разрушены. Мы пошли дальше – и видим яснее» (Григорьев 1980, 195).

Несмотря на «нигилистический» оттенок этих слов, следует признать, что А. Григорьеву удалось четко обозначить те основополагающие моменты концепции Карамзина, которые и вызывали общее «несогласие». Действительно, руководящими идеями этого русского мыслителя были идеи целостности и единства национального бытия, которые в *Записке* представлены как «дух народный» и «братское, народное единодушие государственных состояний» (Карамзин 1991, 32-33). Именно они, как полагает Карамзин, являются залогом построения «новой России», ее единства и «народного блага», то есть такого самодержавного государства, модель которого оказалась абсолютно невостребованной в цивилизаторских инициативах правительства Александра I. Причем модель эта не была социально-философской абстракцией эпохи Просвещения, она была именно русской, возникшей, по мнению Карамзина, в национально-историческом опыте построения «гражданского порядка» в России. Именно по этой причине «для старого народа не надобно новых законов», ведь «Россия [...] существует около 1000 лет и не в образе дикой Орды, но в виде государства великого, а нам все твердят о новых образованиях, о новых уставах, как будто мы недавно вышли из темных лесов американских» (Карамзин 1991, 93). Государственную деятельность современного правительства Карамзин оценивает как нечто «чуждое» для России – «все нерусское, все не по-русски» и «везде видно, что шьют нам кафтан по чужой мерке» (Карамзин 1991, 92-91). Чужая, нерусская «мерка» в тексте *Записки* соотносится с проблемой утраты п а м я т и, со своеобразным «беспамятством».

Напоминание о настоящем «русском» пути, о реализованных в прежнем государственном опыте «умной политической системы», «государства великого» и «благоденствия народа» Карамзин ищет в русской истории. В его историософских рефлексиях наиболее значимой в этой связи и стала проблема памяти. Причем память для Карамзина – это не только и даже не столько память на даты, события и факты, это прежде всего память исторического опыта, память «о себе» и возможных потенциалах личности и государства, то есть такое смысловое пространство, которое организует и «древнюю», и «новую Россию». Поэтому «настоящее» для

Карамзина – естественное следствие прошедшего и, «чтобы судить о первом, надлежит вспомнить последнее» (Карамзин 1991, 16). Его молодые современники видели проблему совсем иначе: изначальноным основанием размышлений о настоящем было для них отрицание прошедшего или сомнение в нем. Идеология нового поколения, как убедительно показал И.П. Смирнов, «в самых разных своих толках» представляла «собой явление автонегативности» (Смирнов 1991, 191). В эпоху, когда дух отрицания «мутил умы и карикатурил истину», по словам В.Н. Майкова (Майков 1975, 39), дает себя знать и стремление к моделированию автонегативной «памяти»: особое и «свое» представление о том, что подлежит забвению в прошлом или что такое само это прошлое, было и у декабристов, и у славянофилов, и у более поздних русских радикалов. Например, А.С. Хомяков в своей статье «О старом и новом» (1839), несомненно, связанной с концепцией *Записки* Карамзина, писал:

Ничего доброго, ничего благородного, ничего достойного уважения или подражания не было в России. [...] Взгляд не останавливается ни на одной светлой минуте в жизни народной, ни на одной эпохе утешительной и, обращаясь к настоящему времени, радуется пышной картине, представляемой нашим отечеством. (Хомяков 2002, 113)

Еще более откровенным будет Н.Г. Чернышевский: в «Четвертом сне Веры Павловны» явится взору его «новых людей» и «Новая Россия» – «Эта сторона так и называется Новая Россия». Автонегативный радикализм Чернышевского сказывается в том, что его «новая Россия» возникает на пустом месте – «в центре бывшей пустыни». Правда, со временем «бесплодная пустыня обратилась в плодороднейшую землю» (Чернышевский 1975, 286-287). Для Карамзина представление о «пустоте» или «пустыне», из которых созидается будущее, невозможно. Даже пустующее ныне пространство имеет память, то есть неутраченный смысл, пусть и забытый, но всегда потенциально вспоминаемый. Одно из первых «исторических путешествий» Карамзина по запустевшим местам бывшего Московского царства начинается словами – «Возобновив в памяти своей дела нашей древности [...] я выехал из Москвы» (Карамзин 1988, 285).

Неслучайно Карамзин-историк часто проявляет особый интерес и к памятникам как таковым, прежде всего – утраченным или разрушенным. Тексты, им посвященные, считаются «краеведческими» очерками, не связанными с особой позицией писателя и его идеями. Принято считать «культурно-историческим путеводителем по Москве» (Муравьев 1988, 38), например, *Записку о московских достопамятностях* (1817), написанную для вдовствующей императрицы Марии Федоровны. Однако этот текст, построенный на противопоставлении «тогда» и «теперь», откровенно свя-

зан с основными идеями Карамзина: воспоминания о старой Москве важны ему как память о семантике национального бытия, об установленной здесь когда-то подлинной гражданственности и «блага народного»: «Здесь, среди развалин порядка гражданского, возникла мысль спасительного самодержавия», «здесь началось, утвердилось самодержавие [...] для блага народного», «здесь [...] воспылала ревность государственной независимости» (Карамзин 1988, 314). И уже на этом основании Карамзин противопоставляет Москву, которая «всегда будет истинною столицею России», современному «великолепному Петербургу», не имеющему памяти (Карамзин 1988, 321). Поэтому и описание памятных мест Москвы названо Карамзиным *Записка о Московских достопамятностях*. Здесь внимание автора сосредоточено прежде всего на уже отсутствующих или разрушенных памятниках, но значимых, тем не менее, как память о важных для национального самосознания событиях. Например: «между Покровкою и Мясницкою [...] был дом боярина Матвеева и церковь, где царь Алексей увидел в первый раз девицу Наталию Нарышкину» (Карамзин 1988, 317). Такое отношение к памятникам было представлено и в «Исторических воспоминаниях и замечаниях на пути к Троице и в сем монастыре» (1803): например, описание разрушенного дворца Алексея Михайловича завершается словами: «У нас мало памятников прошедшего: тем более должны мы беречь, что есть!» (Карамзин 1988, 287).

Аналогичным образом описаны памятники и в *Истории*. Так, к рассказу о сооружении в V веке Кавказской стены Карамзин делает примечание, выражающее память-позицию повествователя – личности уже XIX века, о том, что остатки стены видели Петр I и Кантемир. Так прошлое соединяется с настоящим в их непрерывности и, одновременно, семантически восполняется и утраченная память (=памятники); «пустующее», то есть забытое ныне пространство или объект становятся смысловыми, зримыми, памятными для современного человека. Аналогично представлены в *Истории* и все другие описания утраченных объектов: например, «Великий князь пошел на судах к греческому Херсону, которого развалины и донныне видимы в Тавриде, близ Севастополя»; «Сии, может быть, изящные произведения древнего искусства стояли в Несторово время на площади старого Киева, близ нынешней Андреевской и Десятинной церкви» (Карамзин 1997, I, 106-107).

Карамзинская концепция памяти отчетливо проявляется уже в самом начале 1800-х годов в публикациях *Вестника Европы*. Например, в «Исторических воспоминаниях на пути к Троице», высказав сначала общепринятое мнение – «Оттого, что мы не имеем порядочной Истории, славные и великие дела предков нам мало известны», Карамзин существенно корректирует смысловые параметры памяти о «славных и великих делах».

Самым «трогательным» в истории преодоления Смуты, например, является для него «тогдашнее братское согласие русских воинов». Именно это воспоминание и существенно – «Вот что должно быть в памяти всех русских!» (Карамзин 1988, 298). Память исторического опыта определяет семантику и других текстов журнала («Русская старина», «О тайной канцелярии», «Путешествие вокруг Москвы», «О любви к отечеству и народной гордости»).

Тема памяти, актуализующей в сознании современников исторический опыт государственности («мудрость человеческая имеет нужду в опытах»), «народного единодушия» и «согласия» (Карамзин 1997, I, 6), определила и самый значительный труд Карамзина – *Историю государства Российского*. Обращение к памяти и размышления о ней определяют внутреннее концептуальное единство *Истории*, специфику смыслового пространства текста. Разновременные и разноуровневые пласты исторического повествования (многочисленные «выписки» из источников, изложение событий, личная позиция нарратора) структурированы у Карамзина общей категорией памяти. В предисловии к *Истории* прямо говорится о ее уроках: история – это «скрижаль откровений и правил; завет предков потомству», а потому «правители, законодатели действуют по указаниям истории [...], чтобы учредить порядок, согласить выгоды людей и даровать им возможное на земле счастье» (Карамзин 1997, I, 6).

При этом память предстает в тексте *Истории* как память дискурсивная, то есть зафиксированная в различных речевых культурных практиках, типах и формах высказываний-интерпретаций исторической событийности. В этом состояло резкое отличие позиции Карамзина от официально признанных принципов историографического описания, признающего достоверность и объективность исключительно факта, а не дискурса о факте. Что и послужило, с одной стороны, причиной неприятия *Истории* крупнейшими историками XIX-XX века; с другой, – источником интерпретации *Истории* как текста до некоторой степени ущербного: как принято считать, в нем отражается соперничество Карамзина-художника, тяготеющего к сентиментализации повествования, с Карамзиным-историком, допустившим даже ряд несообразностей и лжеисторических суждений.

Способы памятования, как полагает Карамзин, могут быть разными, о чем он писал еще в *Вестнике Европы*:

Мы обязаны вечною благодарности добрым монахам за русские летописи. Без их труда исчезла бы и память о старой Руси [...] Кто у нас думал заготовлять их для описания времен Екатерины I, Петра II, Анны, Елисаветы? Правда, есть Архив иностранных дел; но собрания трактатов и дипломатических бумаг не довольно для историка. Надобно будет читать иностран-

цев [...] Надобно будет обратиться к преданиям: но скоро исчезнет и след их. Где старцы, которые еще недавно говаривали со слезами о Петре Великом? Не много уж и таких, которые говорят о правлении Анны, о несчастьи Долгоруких, о лютостях Бирона, о весельях двора Елисаветы, – и кто их слушает со вниманием? У нас заняты головы такими важными делами!!! (Карамзин 1988, 270-271)

Перечисленные в этом фрагменте дискурсы о памяти, уже отошедшие в прошлое, забытые или забываемые, то есть не актуализованные в современном сознании, и становятся для Карамзина источниками видения русской культуры, в единстве и согласованности представляющей память общенациональную. Неслучайно в начале *Истории* специально перечислены возможные дискурсивные «источники» памяти («Об источниках Российской истории до XVII века»).

Другим способом памятования о прошлом, отражающим глубинные ментальные установки национального самосознания, Карамзин считает предание, то есть мифо-легендарные принципы интерпретации исторических событий. Ориентируясь на традиционные источники (летописи, исторические сочинения, документы), он одновременно использует и те фрагменты средневековых текстов, которые историки признают не вызывающими доверия «домыслами» и «вымыслами». Но Карамзин думает иначе: «вымысел» он соотносит с национальным мифом и ориентируется в этом, как представляется, на Нестора-летописца, который «слушал со вниманием изустные предания древности, народные исторические сказки» (Карамзин 1997, I, 13). На страницах *Истории* легендарные «рассказы» представлены очень активно, что также служило одной из причин неприятия труда Карамзина-историка. Например:

Прежде всего Ольга наказала убийц Игоревых. Здесь летописец сообщает нам *многие подробности*, отчасти несогласные ни с вероятностями рассудка, ни с важностью истории и взятые, без всякого сомнения, из народной сказки; но как истинное происшествие должно быть их *основанием*, и самые басни древние любопытны для ума внимательного, изображая обычаи и дух времени: то мы повторим Несторовы простые сказания *о мести и хитростях Ольгиных*. (Карамзин 1997, I, 83)

В другом случае Карамзин пишет: «Уверяют, что современник Иоаннов Василий Блаженный [...] не щадил Грозного и с удивительной смелостью вопил на стогнах о жестоких делах его», и сам же делает такое примечание: «Заметим, однако ж, что Василий Блаженный преставился в 1552 г., как пишут: следственно не дожил до ужасной эпохи Иоаннова тиранства» (Карамзин 1997, X, 309).

Дело здесь не только в том, что автора-историка интересует осмысление исторического факта «его современниками, хотя бы это осмысление заключало в себе и явное сказочное начало» (Лузянина 1971, 5). Карамзин-историк мыслит в иной парадигме: для него историческая память – это и память интерпретаций. Стремясь к изображению русского мышления «о себе», Карамзин активно использует легендарный материал и мифологические сюжеты, исторически сложившиеся как выражение «своей», «русской» точки зрения, ставшей уже устойчивым, памятным элементом национального самосознания. Так, в описании осады Казани Карамзин широко использовал *Историю о великом князе Московском* А. Курбского, включив в свое повествование самые легендарные фрагменты текста и, одновременно, четко обозначив переход от одного типа исторического видения к другому:

Очевидец, князь Андрей Курбский, равно мужественный и благородный, платя дань веку, пишет за истину, что казанские волшебники ежедневно [...] являлись на стенах крепости, вопили страшными голосами [...], производили ветер и облака, из коих дождь лился реками [...] По совету бояр государь велел привезти из Москвы царский Животворящий Крест [...] – и сила волшебства, как уверяют, исчезла. (Карамзин 1997, VIII, 507)

Весь обширный фрагмент *Истории*, повествующий о взятии Казани, свидетельствует о том, что Карамзина интересует не только фактическая сторона, но и идеологический статус «казанской истории» в русском сознании, то есть то, что собственно и запомнилось и отложилось в памяти дискурсивной практики. Сторонний взгляд мог видеть и видел это событие как обыкновенные военные действия. «Русская» точка зрения была иной – взятие Казанского ханства оказалось важнейшим событием для окончательного формирования теократической идеологии Московского царства, а Казань обрела в русском сознании символический статус «источника русского царения» (Плюханова 1995, 188). Таким образом, «своя» память о событии оказывалась качественно иной: включая «вымыслы» в описание взятия Казани, Карамзин реконструирует его национальную религиозно-символическую семантику, особую смысловую нагрузку. Казань, таким образом, включалась не просто в некий исторический ряд, а в общий культурный ментальный универсум, который и определялся как «дух народный».

Воспроизводит Карамзин и другие важные идеи Московского царства, например идею Византийского наследства или концепцию «Москва – третий Рим»:

Иоанн, по свойству с царями греческими, принял и герб их, орла двуглавого, соединив его на своей печати с московским: то есть на одной стороне изображался орел, а на другой всадник, попирающий дракона. (Карамзин 1997, VI, 203)

Чтобы утвердить достоинство и права российского священства, написали уставную грамоту, изъясняя в ней, что *Великий Рим* пал от ереси Аполлинариевой; что *Новый Рим*, Константинополь, обладаем безбожными племенами Агарянскими; что *третий Рим* есть Москва. (Карамзин 1997, X, 248)

А ведь принято считать, что «историки XVIII – первой половины XIX века, в том числе и Карамзин, ничего не знали о Филофее и, соответственно, не находились под обаянием фразы: «Два убо Рима падоша, а третий стоит, а четвертому не быти»» (Плюханова 1995, 15). Однако историческая память, представленная в *Истории*, оказывается более объемной, нежели наши представления о ней, исходящие из достоверного факта публикации текста Филофея во второй половине XIX века. Очевидно, что Карамзин прекрасно ориентируется в структуре общего семантического пространства национальной культуры и в системе ее этнокультурных координат. Воспроизводя символические сюжеты национальной мифологии, автор-историк говорит о мифологической памяти, о реализованной в прошлом возможности такого рода самоидентификации.

Национальная мифология становится одним из важнейших ракурсов видения России и русского в *Истории*. Ведь сюжеты национальных легенд со временем приобретают значимость «этнокультурных символов, близких и понятных представителям тех этнических культур, в контексте которых они сложились и функционировали» (Мыльников 1996, 202). Строго различая предание и историческое свидетельство, Карамзин, тем не менее, упоминает иногда и самые «баснословные» предания, такие, например, как широко распространенный в славянском мире XV-XVII веков миф о «даре» и «грамоте» Александра Македонского (Карамзин 1997, I, 28).

Обращение Карамзина к различного рода мифологемам нельзя считать авторской «наивностью» или «неискушенностью». Как историк он сам проявил блестящую эрудицию – «обширную ученость», по словам Пушкина. Кроме того, русские историки – М.В. Ломоносов, В.Н. Татищев, М.М. Щербатов – же занимались всесторонней и активной критикой мифологических представлений и «домыслов». В этом контексте внимание Карамзина к мифологической историографии, несомненно, было связано со спецификой его авторских решений. Мифологическая историография, пусть и баснословная, неправдоподобная для рационализма более позднего времени, воспроизводила интересующую Карамзина специфику исторической памяти. Эта память связана уже с мышлением начала XVIII века, когда динамичный процесс становления новой культуры порождает и

первые попытки выражения самосознания и исторического «припоминания себя». Именно в это время в России появляются мифо-легендарные «исторические» тексты (*Ядро истории Российской* А. Манкиева, *Введение краткое во всякую историю* И. Копиевича, *Историческое древнее описание и сказание* Т. Каменевича-Рвовского и др.) не признанные уже историками XVIII века, они, по всей видимости, входили в круг интересов Карамзина. Его понимание прошлого России, таким образом, лишено навязчивой рациональности, напротив, оно погружено в сферы исторических интерпретаций, которые также являются и историческим опытом, и исторической памятью нации.

Сочленяет Карамзин с летописными и историческими свидетельствами и другой тип национальной памяти – русский фольклор, считая его одним из источников истории. В разделе «Об источниках» среди разного рода документов и сочинений он называет «древние [...] сказки, песни, пословицы: источник скудный, однако ж не совсем бесполезный» (Карамзин 1997, I, 14). В самом тексте *Истории* это, например, «старые песни русские, в коих упоминается о завоевании Казани и Сибири, о грозах Иоанновых». Карамзин приводит несколько отрывков их «стихотворений народных», также оценивая их как память, пусть и легендарную, но подлинную:

во многих [...] песнях заметна первобытная печать старины: видим в них как бы снимок подлинника уже неизвестного; слышим как бы отзыв голоса, давно умолкнувшего. Сколько песен [...] еще слышим в селах и в городах, где народ памятливей для любезных преданий старины! (Карамзин 1997, X, 302)

При этом Карамзин, как это следует из текста *Истории*, различает память документа и память народного предания как разные и особые способы оценки и интерпретации:

Добрая слава Иоаннова пережила его худую славу в народной памяти: стенания умолкли, жертвы истлели, и старые предания затмились новейшими; но имя Иоанново блистало на Судебнике и напоминало приобретение трех царств могольских: доказательства дел ужасных лежали в книгохранилищах, а народ в течение веков видел Казань, Астрахань, Сибирь как живые монументы Царя-Завоевателя; чтит в нем знаменитого виновника нашей государственной силы [...] История злопамятнее народа! (Карамзин 1997, IX, 190)

Еще одним источником для Карамзина становятся сочинения иностранцев о России. Он и раньше использовал эти тексты, например в статье «Русская старина», в которой сообщил читателям «анекдоты и разные известия, о старой Москве и России, выбранные [...] из чужестранных

авторов, которые во время царей жили в нашей столице» (Карамзин 1988, 273). «Иностранные сочинения» также связаны с памятью: это точка зрения на старую Россию, сторонняя, «чужая», но все-таки во многом восполняющая образ русской культуры. «Чужой» взгляд подмечал и видел то, чего не замечал как обыкновение, норму, обычай свой свидетель. Карамзина-историка чрезвычайно интересуют именно обычаи и обыкновения, частная жизнь:

К сожалению, мы худо знаем старинные обычаи [...] Летописцы наши и не подозревали, что должно изображать характер времени в его обыкновениях, не думали, что сии обыкновения меняются, исчезают и делаются занимательными для следующих веков». (Карамзин 1988, 286)

Изменяющиеся обычаи и привычки – это тоже исторический опыт «своего», «самобытного», а потому уже забытое современниками Карамзина или непонятое им должно также войти в культурную память, «возобновиться».

Развернутое воплощение темы памяти в *Истории* позволяет увидеть в обратной перспективе ее присутствие и в более ранних публицистических высказываниях Карамзина: «Мнение русского Гражданина», «Историческое похвальное слово Екатерине II», *Записка о древней и новой России в ее политическом и гражданском отношениях*. Наиболее известной современникам была *Записка*, которая является одним из важнейших документов истории русской мысли и оценивается теперь как итог историко-политического взросления Карамзина. Однако интерпретируется она все-таки односторонне как «опыт политологии» и выражение русской консервативной идеологии, а позиция автора – как «поучение власти» (Пивоваров 1991, 13-14). Но *Записка* только на первый взгляд выглядит «политологическим трактатом», посвященным исключительно вопросам государственности. Такое понимание не учитывает структурных и семантических особенностей текста, прежде всего наличия в нем довольно обширного обзора истории русского государства X-XVIII веков. *Записка* – это дискурс о памяти, своеобразная память о памяти, которая как духовное начало и должна, по мнению Карамзина, определять современное национальное бытие.

Текст *Записки* также построен на противопоставлении «тогда» и «теперь», и в этом ракурсе «теперешние» беспорядочные и нелогичные государственные переустройства, по мнению исторически мыслящего автора, не просто противоречат прошлому опыту, но и вообще не соответствуют специфике русской государственности, «нравственному достоинству великой империи» и национальному духу русского человека. Об этом помнит и

напоминает русская история: создание русской государственности («феномен столь удивительный в истории») представлено в *Записке* как постоянное стремление к единству и целостности («собрание частей в целое», «все хотели одного – целости, блага России») в противоположность современному «разделению сил» и «несогласию» (Карамзин 1991, 17, 19, 29).

Историческая память важна не только как руководство в государственных делах, она является принадлежностью каждой русской личности, поиск которой, по мнению Карамзина, – главная задача Александра («не формы, люди важны», «теперь всего нужнее люди!»). Исторический опыт «простого гражданина» в соединении с общим и помогает, как считает Карамзин, утвердить «наше благо и согласие общества» (Карамзин 1997, I, 6). «Наше благо и согласие общества» – важнейшая формула Карамзина, подсказанная историей и выражающая надежду на будущее России. Здравый консерватизм Карамзина, действительно, резко противостоял реформаторским устремлениям его современников. Не вступая в полемику и споры, Карамзин считал свою позицию трезвой и объективной, не связанной с личными пристрастиями и личным опытом, поскольку определялась она самой историей. Не был он и простым «советником царя», поскольку научить истине и правилам, как он полагал, может только историческая память и следование ей.

Такая метапозиция поднимала Карамзина над спорами и сомнениями современников, ее суть выражена в эпитафии к *Записке*: «Несть лести в языке моем (Псал. 138)». Правда, читатель или слушатель *Записки* должен был вспомнить, что в хорошо знакомой Псалтыри таких слов нет, и ему на память должны прийти другие – «И не было лести в устах Его» (1Пет. 2: 22). Но, похоже, уловил эту неявную отсылку только Н.В. Гоголь, что явно отразилось в его статье о Карамзине в «Выбранных места из переписки с друзьями». Статья посвящена памяти самого Карамзина (она связана с открытием памятника писателю), пронизана библейскими аллюзиями и заключена самой высокой оценкой: «Имей такую чистую, такую благородную душу, какую имел Карамзин, и тогда возвещай свою правду: всё тебя выслушает, начиная от царя до последнего нищего» (Гоголь 1992, 96).

Л и т е р а т у р а

- Вяземский П.А. 1984. *Эстетика и литературная критика*, М.
- Гоголь Н.В. 1992. *Духовная проза*, М.
- Григорьев А. 1980. *Эстетика и критика*, М.
- Карамзин Н.М. 1988. *Записки старого московского жителя. Избранная проза*, М.
- 1991. *Записка о древней и новой России в ее политическом и гражданском отношениях*, М.
- 1997. *История государства Российского в 12 томах*, Калуга.
- Лузянина Л.Н. 1971. «Об особенностях изображения народа в «Истории государства Российского» Н.М. Карамзина», *Русская литература XIX-XX веков*, Л., 3-18.
- Майков В.Н. 1975. *Литературная критика*, Л.
- Муравьев В.Б. 1988. «Путем своего века», *Карамзин Н.М. Записки старого московского жителя. Избранная проза*, М., 5-40.
- Мыльников А.С. 1996. *Картина славянского мира: взгляд из Восточной Европы. Этногенетические легенды, догадки, протогипотезы XVI-начала XVIII века*, СПб.
- Пивоваров Ю.С. 1991. «Время Карамзина и «Записка о древней и новой России», Карамзин Н.М. *Записка о древней и новой России в ее политическом и гражданском отношениях*, М., 3-15.
- Плюханова М.Б. 1975. *Сюжеты и символы Московского царства*. СПб.
- Смирнов И.П. 1991. *О древнерусской культуре, русской национальной специфике и логике истории*, Wien.
- Хомяков А.С. 2002. «О старом и новом», *Русская идея. Сборник произведений русских мыслителей*, М., 112-129.
- Чернышевский Н.Г. 1975. *Что делать? Из рассказов о новых людях*, Л.

Dirk Uffelmann

DERŽAVINS ODE „CHRISTOS“

„Вне себя я Бога пел.“
Deržavin, „Признание“ [Bekenntnis], 1807/08

0. Einer der beharrlichsten Topoi über die Geschichte des russischen 18. Jahrhunderts erklärt dieses in religions-, besonders mönchtumsgeschichtlicher Hinsicht für eine Zeit spiritueller Dürre (vgl. etwa Lisovoj 2002). Was den Mangel an konzeptuellen Innovationen angeht, mag dieser Topos nicht völlig fehlgehen; im christlichen Denken der Zeit ragen nämlich vereinzelte Gestalten wie Platon Levšin (1737–1812) jäh hervor, und ein Neuaufbruch wurde in der Tat erst durch Paisij Veličkovskij (1722–1794) geleistet, also von einer doppelten Peripherie her: von Moldawien aus und in der gegenüber den etablierten Koinobia inoffiziellen Form des Starcentums. Daneben aber bestand auf institutioneller Ebene Kontinuität – gleich, ob man auf Klöster oder auf Gattungen geistlicher Literatur blickt.

Parallel zum religionsgeschichtlichen Topos spiritueller Dürre findet sich in der Literaturgeschichtsschreibung für die Festlegung der Dichtung des 18. Jahrhunderts ein anderes Klischee: Barock, Klassizismus und Aufklärung (bzw. deren russische Ausläufer) hätten dazu geführt, dass Christliches höchstens am Rande erschienen sei. Wenn im 18. Jahrhundert dennoch unabweisbar religiöse Momente in die Literatur hineingespielt hätten, so habe es sich entweder um deistisch-rationalistische oder um freimaurerisch-verinnerlichte Varianten gehandelt, in beiden Fällen jedenfalls nicht um traditionelle, dogmatische und rituelle Formen.

1. So kommt es, dass in der neueren Literaturgeschichtsschreibung über das 18. Jahrhundert die kirchlichen oder biblischen Gattungen nahe kommenden Werke bekannter Autoren wie Vasilij K. Trediakovskijs (1703-1769) Psalmen- oder Vasilij I. Majkovs (1730-1778) Bibelparaphrasen ein Schattendasein fristen. Dabei muss durchaus nicht von einer disjunktiven Alternative ausgegangen werden; wie sehr Barockästhetik und religiöse Tradition ineinander griffen (Klein/Živov 1987, 275), wird häufig übersehen; die „paradoxe Zusammenstellung christlicher und heidnischer Termini“ (Uspenskij/Živov 1983, 34 u. 38-40) war eine verbreitete synkretistische Strategie. Ja, religiöse Paradoxa erhielten durch

die barocke Vorliebe für Paradox und *conchetto* zusätzliche Nahrung (Hart 1978, 65).

Paradigmatisch dafür stehen Christus-Texte des 18. (und frühen 19.) Jahrhunderts, an denen sich aufzeigen lässt, wie deistisch-rationalistische und/oder mystisch-verinnerlichte religiöse Motive mit traditionell überkommenen dogmatisch-christologischen Figuren verwoben wurden: So gipfelt etwa Michail Matveevič Cheraskovs (1733–1807) Zyklus „Утешение грешных“ (Tröstung der Sündigen) (1783) in folgendem „Заклучение“ (Schlussfolgerung):

Ваши очи обратите
 На распятого Христа,
 И венец терновый зрите,
 Тягость чувствуйте креста.
 В ранах, орошенный кровью,
 Он вешает к нам с любовью:
 Я за грешников терплю!
 Но терплю и не скучаю,
 Смерть и язвы получаю
 За того, кого люблю. [...]

Плачьте вы, и плача пойте:
 Распят, Боже! Ты за нас,
 На кресте и мы распнемся,
 Да Твоими наречемся
 Воскресенья в страшный час!¹

Die – wenn man so will – auf ein neuzeitliches Individuum setzende Wendung an die Leserinnen und Leser hat ihren Inhalt im Leidensexempel Christi und geht insofern mit der seit dem frühen Christentum kaum veränderten Paränese zur Leidensnachfolge einher: Wie Christi Exempel in sich paradox ist, nämlich einen Nutzen für die Menschen durch den eigenen Schaden suggeriert („Я за грешников терплю!“), so soll auch in der Christusunachfolge aus Verlust („и мы распнемся“) Gewinn geschlagen werden („Да Твоими наречемся“) – was Cheraskovs Gedicht zufolge bitter Not tut, denn das Jüngste Gericht wird ganz traditionell als Strafdrohung perhorresziert.

2. Wie steht es in dieser Hinsicht mit dem Autor aus dem Umfeld des so genannten Klassizismus, der die vergleichsweise bekanntesten Literarisierungen

¹ „Eure Augen richtet/ Auf den gekreuzigten Christus, / Und die Dornenkrone schaut,/ Die Last des Kreuzes spürt./ Voll Wunden und mit Blut bedeckt,/ Verkündet er euch mit Liebe:/ Ich leide für die Sünder!/ Doch ich erdulde es, ohne überdrüssig zu werden,/ Tod und Beleidigungen nehme ich hin/ Für diejenigen, die ich liebe. [...] / Ihr aber weint, und weinend singt:/ Gekreuzigt, Gott! Du hängst für uns/ Am Kreuz und wir werden uns kreuzigen lassen,/ Und die Deinen heißen/ In der schrecklichen Stunde der Auferstehung!“ (Cheraskov 1796/1803, VII 69f)

der ersten und zweiten göttlichen Person geliefert hat – mit Gavrila Romanovič Deržavin (1743–1816)? Blickt man in die einschlägige Forschung, so ist die Einschätzung, seine religiösen Werke zeugten von einem unorthodoxen Individualismus, hier topisch.² Vor allem aber scheint in seinem Fall ebenso eine (aus traditioneller orthodoxer Perspektive) verheerende Alternative von Scylla (Rationalismus/Deismus³) und Charybdis (mystischen Anwandlungen⁴) zu bestehen.

Bei genauerem Hinsehen stellt sich heraus, dass Scylla wie Charybdis von einem und demselben Rezipienten generiert wurden – von Adam Mickiewicz (1798-1855). Dieser besprach Deržavins religiöse Oden in seiner 43. Vorlesung am Collège de France. Die Deržavin gewidmeten Passagen dieser am 11. Februar 1842 auf Französisch gehaltenen und von Zuhörern stenografierten Vorlesung heben an mit dem Lob für den russischen Dichter: Deržavin, „[...] qui, on peut le dire, est resté maître du Parnasse russe jusqu'à l'avènement de Karamzin.“⁵ Diese literargeschichtliche Einstufung tut aber einer religiös motivierten Kritik Mickiewicz' an Deržavins geistlichen Oden keinen Abbruch.

Gerade die im Kanon ganz oben rangierende Ode „Bor“ [Gott] (1784) wird von Mickiewicz als nicht eindeutig christlich eingestuft. Nach einem unterkühlten Lob für Deržavins philosophische Auffassungsgabe (1849, 48) opponiert Mickiewicz gegen die Ansicht, dass „Bor“ den Gipfel von Deržavins Schaffen darstelle: „Je ne partage pas l'opinion des auteurs russes, qui placent ce morceau en tête des productions de Dierzawin, et le regardent comme la plus belle production de la poésie russe.“⁶ Und zwar gerade aufgrund des Rationalismus, welcher dieser Ode inhärent sei:

² „Its forceful declaration of individualism is notably at odds with the Eastern Orthodox Church's emphasis on the collective spirit.“ (Hart 1978, 70)

³ Vgl. bspw.: „In seinem Gedicht [der Ode „Bor“] unternimmt Deržavin den Versuch, den traditionellen russischen Glauben an Gott mit dem Geist der westeuropäischen Moderne zu vermitteln, um bei allem Respekt vor dem Überkommenen zu einer zeitgemäßen Auffassung vom Verhältnis des Menschen zu Gott und seiner Stellung im Universum zu gelangen. Deržavins Erfolg zeigt, dass ihm dies auf eine für die Zeitgenossen und Nachgeborenen überzeugende Weise gelungen ist.“ (Klein 2001, 298)

⁴ „[...] мистическое направление, в последние годы жизни Державина более и более овладевавшее им. Оно проявляется и в некоторых из относящихся к этому времени духовных стихотворений его [...]. Самым сильным проявлением этого настроения была его духовная ода ‚Христос‘, в которой он подражал своей оде ‚Бор‘ [...] ([...] die mystische Richtung, die Deržavin zum Schluss seines Lebens immer mehr erfasste. Sie tritt auch in einigen seiner in dieser Zeit entstandenen geistlichen Gedichten zutage [...]) Der stärkste Ausdruck dieser Stimmung war seine geistliche Ode ‚Christus‘, in der er versuchte, seiner Ode Gott nachzueifern [...]) (Grot 1997, 616)

⁵ Deržavin, „[...] der, so kann man sagen, bis zum Auftreten Karamzins auf dem russischen Parnass herrschte.“ (Mickiewicz 1849, 48). In der Nummerierung der französischen Ausgabe von 1849 ist dies die 43. Vorlesung; nach der Zählung der Mickiewicz-Ausgabe von 1955 die 12. des 2. Kurses (1955, 152)

⁶ „Ich teile die Meinung der russischen Literaten nicht, die dieses Werk an die Spitze von Deržavins Erzeugnissen stellen und es für den schönsten aller russischen Texte halten“ (Mickiewicz 1849, 53).

On y parle d'un Dieu que personne ne reconnaît pour le sien. Quelle espèce de Dieu chante ici notre poète ? Certainement ce n'est pas le Dieu d'Israël que l'on allait consulter de vive voix ; ce n'est par non plus le Dieu des chrétiens. C'est l'être abstrait qu'on encense ici dans des strophes très longues et très lourdes, remplies d'idées mathématiques. Le poète procède, pour ainsi dire, par la méthode de Spinoza; [...]⁷

In Mickiewicz' Wertung schlägt die romantische Frontstellung gegen den angenommenen Rationalismus des 18. Jahrhunderts durch: „Ces odes et toutes les poésies du XVIII^e siècle ne prouvent que l'incrédulité de ce temps.“⁸

Doch komme Deržavins Œuvre nicht allein der Scylla Rationalismus gefährlich nahe; nein auch die Charybdis der Verinnerlichung zieht in ihren Bann – das allerdings muss der Romantiker als Vorteil erkennen. Diesen Zug macht Mickiewicz – im Gegensatz zu „Бор“ – in Deržavins Ode „Бессмертие души“ (Die Unsterblichkeit der Seele) aus: „Après avoir demandé le secret de l'existence de l'âme à la nature, au monde extérieur, il le demande enfin à lui-même, à son âme : [...]"⁹ Daran schließt Mickiewicz nun eine Klimax belobigender Epitheta („innerlich“ – „volkstümlich“ – „slavisch“ – „biblisch“) für Deržavins Dichten an, die über den Begriff *duch* vermittelt sind und in der asyndetischen Gleichsetzung „l'homme spirituel, l'homme intime qui anime le corps, le *spiritus* dans le sens biblique“¹⁰ gipfeln.

3. Beide Vektoren – der nachgesagte Rationalismus und die begrüßte vermeintliche Innerlichkeit – kreuzen sich in Mickiewicz' Wertung von Deržavins 1814 erschienener Ode „Христос“ [Christus], die in der Deržavin-Forschung stiefmütterlich behandelt wurde.¹¹ Wo „Христос“ nicht übergangen wird, da

⁷ „Dort wird von einem Gott gesprochen, den niemand als den Seinen erkennt. Was für eine Art Gott aber besingt der Dichter hier? Es ist mit Sicherheit nicht der Gott Israels, der allgegenwärtige, mit dem man mit lebendiger Stimme sprechen kann; auch der Gott der Christen ist es nicht. Es ist das abstrakte Wesen, das hier in sehr langen und schwerfälligen, mit mathematischen Begriffen überfrachteten Strophen gepriesen wird. Der Dichter verfährt sozusagen nach der Spinoza-Methode [...]" (Mickiewicz 1849, 53f).

⁸ „Diese Oden zeugen genauso wie alle religiösen Dichtungen des 18. Jahrhunderts bloß vom Unglauben dieser Zeit.“ (Mickiewicz 1849, 54).

⁹ „Nachdem er das Geheimnis der Existenz der Seele in der Natur, in der äußeren Welt gesucht hat, sucht er es jetzt endlich bei sich selbst, in der eigenen Seele.“ (Mickiewicz 1849, 55). Hier handelt es sich um einen recht offensichtlichen Fall von Wiedererkennen des Eigenen, hieß es doch in Mickiewicz programmatischer „Romantyczność“ (1821) abschließend: „[...] patrzaj w serce!“ („[...] schau ins Herz!“).

¹⁰ „Der geistige Mensch, der innere Mensch, der den Leib belebt, der spiritus im biblischen Sinne“ (Mickiewicz 1849, 56).

¹¹ In der Sowjetzeit wurde diese Ode klarerweise hintangestellt (wobei aber „Бор“ als kanonischer Deržavin-Text immer noch Berücksichtigung fand), doch auch die postsowjetische Deržavin-Ausgabe von 2002 verzichtet auf die Christus-Ode. In Dunaevs auf sechs Bände angelegter Groß-Untersuchung zu christlichen Motiven in der russischen Literatur findet sich eine ausführliche Besprechung von „Бор“ (2001, 83-88), „Христос“ aber wird mit keinem Wort erwähnt.

gerät die Interpretation – wie zu zeigen sein wird – in zumindest eine der beiden von Mickiewicz gebahnten Spurrillen. Mit der Opposition von Rationalismus und Innerlichkeit verbunden, sind es in der Lesart des polnischen Romantikers vor allem die Leitbegriffe „Majestät“, „Äußerlichkeit“ und „kalte Rhetorizität“ einerseits, „Einfachheit“ und „Frische“ andererseits:

Le commencement de son ode au Christ est très faible. Il regarde toujours le Christ comme un souverain : cette idée de souveraineté le domine. Il admire surtout l'origine du Christ, sa puissance extérieure, l'éclat de sa gloire. Mais vers la moitié de l'ode, le poète est à lui-même, il développe son système, d'ailleurs très philosophique [...]. Il y a des vers admirables de simplicité et de naïveté ; je ne trouve rien de pareil dans les autres ouvrages de Dierzawin.¹²

Aus der damit bezeichneten vermeintlichen Inkonsistenz der Ode leitet Mickiewicz eine – falsche – Hypothese über die Entstehungszeit der Ode her: „Je suis porté à croire que cette ode et celle sur l'immortalité de l'âme datent de sa première jeunesse.“¹³ Die polnische Ausgabe von Mickiewicz' Pariser Vorlesung hat hier noch eine weiterführende Begründung: „[...] później bowiem staje się według mnie coraz chłodniejszy, coraz bardziej filozoficzny i retoryczny“.¹⁴

Quer zu dieser Version von Scylla und Charybdis steht eine der jüngsten Einschätzungen von Deržavins Ode; in der Kurzfassung von Dunaevs sechsbändiger Studie *Вера в горниле сомнений. Православие и русская культура в XVII–XX веках (Glaube im Feuer des Zweifels. Die Orthodoxie und die russische Literatur im 17.-20. Jahrhundert)* von 2002 findet sich ein lobender Absatz über „Христос“ (2002, 36). Der orthodoxe Apologet Dunaev wird zu seiner Positivwertung gerade durch das dichte Bibliisieren dieser Ode veranlasst:

Каждая строфа этой вдохновенной оды содержит множество параллельных мест в Писании. Можно сказать, что ни одна мысль, ни один образ не рожден собственным поэтическим произволением автора, но все имеют источником своим благовесть.¹⁵

¹² „Der Anfang seiner Ode an Christus ist ausgesprochen schwach. Deržavin stellt Christus immer als Herrscher hin; dieser Gedanke von der Herrschaft dominiert bei ihm. Er bewundert vor allem die Herkunft Christi, seine äußere Macht, den Abglanz seiner Herrlichkeit. Aber gegen Mitte der Ode ist er wieder er selbst, er entwickelt sein eigenes System [...]./ Es gibt da einige Verse von bewunderungswürdiger Einfachheit und Frische; in den anderen Werken Deržavins finde ich nichts Vergleichbares“ (Mickiewicz 1849, 57; Hervorh. mit Ausnahme der ersten D.U.).

¹³ „Ich neige zu der Annahme, dass diese Ode und die Ode über die Unsterblichkeit der Seele aus seinem frühen Schaffen stammen“ (Mickiewicz 1849, 57).

¹⁴ „[...] später wurde er meines Erachtens nämlich immer kälter, immer philosophischer und rhetorischer“ (Mickiewicz 1955, 165, Hervorh. D.U.).

¹⁵ „Jede Strophe dieser inspirierten Ode enthält eine Fülle von Parallelstellen zur Schrift. Man kann sagen, dass kein Gedanke und kein Bild aus dem eigenen poetischen Gutdünken des

Insofern ist neben dem Rationalismus- bzw. Rhetorizitäts-Vorwurf einerseits und der Innerlichkeitsbelobigung andererseits ein Drittes im Spiel, nämlich eine traditionell christliche Topik. Das Traditionelle ist bei Dunaev das Biblisieren, was sicherlich zutrifft (vgl. Deržavin 1864/83, III 154–157), womit aber die dogmatisch-rhetorische Grundstruktur der Ode erneut verfehlt wird.

Diese liegt im Ausstellen von Paradoxen von oben und unten. Von der Ode „Христос“ her wird auch die für Deržavins Kosmologie, Herrscherlob und andere Teile seines Œuvres konstitutive Gottesebenenbildlichkeit des Menschen verstehbar;¹⁶ in „Христос“ liefert Deržavin nämlich die Basis für diese Theanthropologie der Ebenbildlichkeit: Diese ist der Gottmenschhaftigkeit Christi und seinem Abstieg zu den Menschen nachgeordnet. Mickiewicz zeigt dies zutreffend, allerdings gewissermaßen im Nachfassen zu seiner eigenen hermetisch (also aus orthodoxer Perspektive häretisch) geprägten Kosmologie (s. Kepiński 1980). Zunächst seine hermetische Volte: „[...] il regarde l'homme, d'après quelques unes des traditions religieuses, comme ayant été créé sans la matière, et comme matérialisé par sa propre faute“.¹⁷ Dann die christologische Kurierung: „Jésus, la lumière divine, arrive pour le relever“.¹⁸

4. In der Ode „Христос“ pflegt Deržavin – nach seiner zwischenzeitlichen Öffnung gegenüber dem variableren Stilideal der Karamzinisten – noch einmal den höchsten, archaisierenden Stil.¹⁹ Offensichtlich wird dies im ersten Vers am liturgischen Würde-Namen Christi „О Сый [...]“;²⁰ mit dem Deržavin einsetzt. Ludolf Müller deutet dieses Stilniveau im Fahrwasser von Mickiewicz und Grot²¹ als rhetorische Repräsentation eines Christus-Bildes, das diesen als „Christus-Gott“ und nicht als „Christus-Mensch“ vorstelle (1982, 335). Dieser Einschätzung ist entgegenzuhalten, dass Deržavin in *Христос* zwar stets von Christus als Gott ausgeht, aber immer wieder das Unbegreifliche von Inkarnation, Erniedrigung und Leiden thematisiert und in den Mittelpunkt stellt.

Autors hervorgegangen ist, sondern dass alle das Evangelium zur Quelle haben“ (Dunaev 2002, 36).

¹⁶ Salova 1997, 268; vgl. auch Chodasevič 1931, 127 und Hart 1978, 63f.

¹⁷ „[...] einigen religiösen Traditionen entsprechend nimmt er an, dass der Mensch ohne Materie geschaffen wurde und erst aufgrund seines eigenen Fehlers materialisiert wurde“ (Mickiewicz 1849, 57).

¹⁸ „Jesus, das göttliche Licht, kommt, um ihn wieder aufzurichten“ (Mickiewicz 1849, 57).

¹⁹ Mickiewicz liefert dafür eine genetische Erklärung: „Comme il lisait beaucoup le slave ancien, le slave du Midi, il emprunta beaucoup de mots à cette langue, c'est pourquoi son style paraît maintenant si ancien.“ (Da er viel altslavisch, also südslavisch las, entlehnte er viele Wörter aus dieser Sprache, weshalb sein Stil heute so altertümlich erscheint) (Mickiewicz 1849, 48).

²⁰ „O Seiender [...]“ (Deržavin 1864/83, III 145; dt. Müller 1982, 339), für Griechisch ο(w)/n, mit Rekurs auf Jh 1,18 und Ex 3,14, also auf Gott Vater.

²¹ Grot zitiert die betreffende Stelle aus der französischen Mitschrift von Mickiewicz' Vorlesungen am Collège de France im Kommentar zur Deržavin-Ausgabe (1864/83, III 153f).

Diese darstellende Bewegung von oben nach unten bildet alles andere als eine Inkonsistenz oder einen Mangel an ‚authentischer Innerlichkeit‘, wie es Mickiewicz den späteren Kommentatoren ins Reisegepäck schmuggelt. Nein, es handelt sich dabei um die literarische Repräsentation der christologischen Grundstruktur des Abstiegs, der Selbsterniedrigung bzw. Kenosis Christi.²²

Das mit Bibelstellenangabe versehene kirchenslavische Motto – „Никтоже придет ко Отцу, токмо мною. Иоан. гл. 14, ст. 6.“²³ – und die erste Strophe entwerfen eine Spannung von Christi Mittler-Funktion und seiner rhetorischen Unbeschreibbarkeit: „[...] которого пером,/ [...] / Ниже витийства языком/ Не можно описать [...]“²⁴

Das übrige Gedicht ist geprägt von zwei Momenten: hymnischen Preisungen Christi und der immer wieder neu aufgenommenen Problematik von dessen Doppelnatur, seiner Menschwerdung, seinem Leiden und Sterben am Kreuz. Gleich in Strophe zwei wird das Zwei-Naturen-Paradox als Rätsel evoziert: „[...] но кто же сущий Ты,/ Что человеком чтим и Богом?“²⁵ in der dritten wird der Abstieg Christi als gleichermaßen ängstlich benannt: „Кто Ты, – что к нам сходил с небес/ [...]?“²⁶ So wird bereits zu Anfang deutlich, dass Kasack im Recht ist, wenn er gegen Onaschs Annahme argumentiert, die besagt, dass „die Paradoxie der Menschwerdung Gottes in der Person Christi [...] einem Deisten“ wie Deržavin hätte „fernliegen“ müssen.²⁷ Die Ode belehrt des genaueren Gegenteils: Deržavin stellt sich dem logischen Skandalon von Inkarnation und Kenosis und entwirft den Geheimnis-Charakter mit folgender Hyperbel: „О тайн глубоких океан! / Пучина див противоборных.“²⁸ In gedrängtester Form werden die kenotischen Paradoxe in Strophe 11 ausgeführt:

Кто ты? – и как изобразить
Твое величье и ничтожность,
Нетлень с тленьем согласить,
Слить с невозможностью возможность?
Ты Бог, – но Ты страдал от мук!
Ты человек, – но чужд был мести!

²² Auf deren Fährte Igor' Smirnov mit seiner epochen-psychologischen Aneignung dieses Terminus in seiner *Психодиахронологика (Psychodiachronologik)* (1994, 246-257) nicht wenige Slavistinnen und Slavisten setzte.

²³ „Niemand kommt zum Vater, denn durch mich. Joh 14, 6“ (Deržavin 1864/83, III 145; dt. Müller 1982, 339); der unbegreifliche Gott wird durch Christus begreiflich.

²⁴ „[...] den man weder mit der Feder/ [...] / Noch mit der Sprache der Rhetorik/ Beschreiben kann [...]“ (Deržavin 1864/83, III 145; dt. Müller 1982, 339).

²⁵ „[...] aber wer bist du,/ Der du als Mensch geehrt bist und als Gott?“ (Deržavin 1864/83, III 145; dt. Müller 1982, 339).

²⁶ „Wer bist du? – der du zu uns herabkamst von den Himmeln/ [...]?“ (Deržavin 1864/83, III 145; dt. Müller 1982, 339).

²⁷ Onasch 1976, 22f; Kasack 2001, 32.

²⁸ „О Озеан тифер Геиминиссе! / О Абрнд widersprüчлихер Wunder!“ (Deržavin 1864/83, III 147; dt. Müller 1982, 347).

Ты смертен, – но истнил скиптр смерти!
Ты вечен, – но Твой издше дух!²⁹

Weiter dichtet Deržavin vom Gottmenschen; er verwendet einmal „Бого-Человек“,³⁰ ein anderes Mal „Человеко-Бог“.³¹ Wie bei diesen Kurzformeln ist es durchgehend Deržavins Bestreben, die zwei widerstreitenden Aspekte Christi nicht über einen längeren narrativen Bogen hinweg zu entwickeln, sondern sie durch eine möglichst dichte Konfrontation – jeweils innerhalb von ein und derselben Strophe – wieder zu kurieren. Zwischenzeitlich hebt Deržavin einmal die Kontinuität der göttlichen Natur Christi hervor („[...] / Безсмертна суца [...]“³²), um dann aber erneut zur ihn frappierenden und nicht loslassenden Erniedrigung zu kommen.

An Zwecken der Kenose gibt Deržavin neben der Repräsentation der „Kraft Gottes“ („И Им со славой, с торжеством/ Явилась миру Божья сила:/ [...]“³³) und der Ausbügelung von Adams Fall („Адам бы падши не возстал./ Когда в Христе не воскресился./ [...]“³⁴) vor allem die Mittlerschaft im Sinne des Johannes-Mottos an: „Так, без Него никто к Отцу/ Его приблизиться не может“.³⁵ Dieselbe Strophe 27 spricht vom „посредник“ und „ходатай“ Christus.³⁶ Der zweite Zweck des Abstiegs Christi ist für Deržavin der paränetische: „[...] стражда сам,/ Всем подал ясные примеры“.³⁷ Und im gleichen Sinne,

²⁹ „Wer bist du? und wie soll man darstellen/ Deine Größe und Nichtigkeit./ [Wie soll man] Unverweslichkeit mit Verwesen in Einklang bringen./ Möglichkeit mit Unmöglichkeit verschmelzen?/ Du bist Gott, – aber du listest von Qualen!/ Du bist Mensch, – aber Rache war dir fremd!/ Du bist sterblich, – aber du hast das Szepter des Todes zerstört!/ Du bist ewig, – aber du hast deinen Geist ausgehaucht!“ (Deržavin 1864/83, III 147; dt. Müller 1982, 347, Ergänzung ebd.). Wie Igor' Smirnov zu dieser Deržavin-Lektüre anmerkt, findet sich eine vergleichbare Kombination von Totenklage und Unsagbarkeitsgeste in altrussischen Lobreden, etwa im „Слово о житии и о представлении великаго князя Дмитирия Ивановича, царя рускаго“ (Rede vom Leben und Sterben des Großfürsten und russischen Zaren Dmirtij Ivanovič) (Dmitriev/Lichačev 1978/94, IV 208-228), wobei diese ihrerseits durch die Zuschreibung von Christusnachahmung geprägt sind.

³⁰ „Gott-Mensch“ (Strophe 24; Deržavin 1864/83, III 150; dt. Müller 1982, 355).

³¹ „Mensch-Gott“ (Strophe 31; Deržavin 1864/83, III 151; dt. Müller 1982, 361). Dostoevskijs spätere terminologische Unterscheidung ist bei Deržavin noch nicht distinktiv; hier regiert das Gesetz des Verses (vgl. Müller 1982, 360 Anm. 79).

³² „[...] / Der doch unsterblich ist [...]“ (Strophe 4; Deržavin 1864/83, III 146; dt. Müller 1982, 341).

³³ „Und durch ihn erschien die Kraft Gottes/ Der Welt mit Herrlichkeit, mit Triumph:/ [...]“ (Strophe 22; Deržavin 1864/83, III 149; dt. Müller 1982, 355).

³⁴ „Der gefallene Adam hätte sich [von seinem Fall] nicht erhoben./ Wenn er nicht in Christus auferstanden wäre./ [...]“ (Strophe 20; Deržavin 1864/83, III 149; dt. Müller 1982, 353). Man beachte die Heranzitierung des auf den Epheser-Brief (1,10) zurückgehenden und besonders von Irenäus von Lyon vertretenen (Adv. haer. III,21,9f) Theorems der Anakephaliosis (Wiederzusammenfassung, lat. recapitulatio).

³⁵ „Ja, ohne ihn kann niemand/ Sich seinem [d.h. Christi] Vater nähern“ (Deržavin 1864/83, III 150; dt. Müller 1982, 357, Ergänzung ebd.).

³⁶ „Mittler“ – „Fürsprecher“ (Deržavin 1864/83, III 151; dt. Müller 1982, 357).

³⁷ „[...] daß er, selbst leidend,/ Allen klare Beispiele gegeben hat,/ [...]“ (Strophe 24; Deržavin 1864/83, III 150; dt. Müller 1982, 355-357).

die Selbsterniedrigung als strukturell zu kopierendes Muster hervorhebend, heißt es: „Быв выше всех, – учил быть низшим/ [...]“³⁸ Die menschliche *imitatio* soll also das bestimmte Leiden Christi wie auch eine generalisierte Motorik von Erniedrigung betreffen. Christi Tod wird – dem liturgischen Polyptoton entsprechend – als (im Wortsinne) homöopathisches Heilmittel gesetzt: „[...] Своей он смертью смерть поправ“.³⁹

5. Alles Bisherige ist von der Warte der orthodoxen Christologie her akzeptabel, wobei eine dem Neuchalcedonismus verwandte ästhetische Faszination durch die Erniedrigung und das Paradox unverkennbar ist (vgl. Wohlmuth 1998, 114). Deržavin war sich seiner Christologie jedoch stellenweise durchaus unsicher (vgl. Deržavin 1864/83, III 157-159). Zu der einzig erhaltenen Reinschrift (die mit der Druckfassung übereinstimmt) muss es nämlich noch frühere Stufen gegeben haben, die auf Druck der geistlichen Zensur geändert wurden. Besonders einschlägig ist das Monitum der Zensur zu Strophe 37, die eine theopaschitische Formulierung enthalten zu haben scheint (überliefert sind nur der Einwand des Zensors und Deržavins eifertige Ausmerzung seines „Fehlers“, nicht aber die inkriminierte Erstfassung). Der unbekannte Zensor schrieb:

[...] что Отец и Сын и Дух Святой взяли в образе Христа видимые подобострастные черты, нельзя того допустить, ибо воплотился токмо Сын Божий, а не вообще Святая Троица.⁴⁰

Bereinigt lautet der Passus aus Strophe 37 (das Problem muss in der Überleitung im dritten Vers gelegen haben):

Отец и Сын и Дух Святой,
Незримый Свет триипостасный;

³⁸ „Er, der höher war als alle, – lehrte, niedrig zu sein,/ [...]“ (Strophe 31; Deržavin 1864/83, III 151; dt. Müller 1982, 361).

³⁹ „[...] / Hat er durch seinen Tod den Tod niedergetreten“ (Strophe 29; Deržavin 1864/83, III 151; dt. Müller 1982, 359); vgl. das liturgische Gebet „Einziggeborener Sohn“: „Единородный сыне, и слове божий, безсмертенъ сый, и изволивый спасенїа нашего ради воплотитиса отъ сватыа богородицы, и приснодѣвы марїи, непреложно вочеловѣчивыйся: Распныйся же христе боже, смертью смерть поправый, единъ сый сватыа троицы прославляемый отцоу, и сватомоу доухоу, спаси насъ.“ (Du einziggeborener Sohn und Wort Gottes, der du unsterblich bist und um unseres Heiles willen dich herabgelassen hast, Fleisch anzunehmen aus der heiligen Gottesgebälerin und Immerjungfrau Maria. Mensch geworden, ohne dich zu verändern, ans Kreuz geschlagen, Christus, Gott, den Tod durch den Tod hast du vernichtet. Du einer aus der Heiligen Dreieinigkeit, gleichverherrlicht mit dem Vater und dem Heiligen Geist, rette uns!) (Kallis 1989, 56-58).

⁴⁰ „Man kann die Meinung nicht zulassen, daß der Vater und der Sohn und der Heilige Geist in der Gestalt Christi sichtbare, leidensfähige Züge angenommen hätten, denn Fleisch geworden ist nur der Sohn Gottes, aber nicht die Heilige Dreifaltigkeit insgesamt“ (Deržavin 1864/83, III 158; dt. Müller 1982, 369).

Но в плоти Сын прияв черты,
Как человек подобострастный,/ [...] ⁴¹

Nicht korrigiert wurde die Passage „[...] и явился Бог/ В плоти его страданьем Слова:/ [...]“⁴² Dass der göttliche Logos, die zweite Hypostase, selbst gelitten habe, ist eine drastische, beinahe theopaschitische Auffassung, wie sie das Konzil von Ephesos 431 jedoch sanktioniert hatte.⁴³ Insofern ist von der Fassung letzter Hand her Kasacks Diagnose zutreffend, dass Deržavin im orthodoxen Mainstream geblieben sei (2000, 35); allerdings nutzt er die rhetorischen Möglichkeiten der kenotischen Paradoxe offensiv. Die Vermutung liegt nahe, dass das Thema Christus im Umfeld klassizistischer und barocker Ästhetik eben aufgrund der Rhetorik der Paradoxe attraktiv und anschlussfähig war.⁴⁴

Damit mag – dies sei Mickiewicz zugestanden – eine Re-Rhetorisierung geschehen, doch ist es allein die romantische Phobie vor Regelrhetorik, die dies negativ wertet. Denn eigentlich vollzieht Deržavin damit eine Rechristianisierung, wie sie dem hermetisch-katholischen Synkretisten Mickiewicz *mutatis mutandis* selbst vorschwebte (s. Uffelmann 1994). Deržavin zitiert mit seinen Rätselfragen, die auf die Apophatik anspielen, mystische Ratlosigkeit, um dann in der paradoxen Rhetorik der christologischen Dogmatik die Lösung zu suchen, womit er sich in den Schoß der orthodoxen Kirche stürzt.⁴⁵ Im Entwurf einer Antwort an den Zensor erwägt er gar den Vorschlag, seinen Text mit theologischen Kommentaren zu versehen, damit sein literarischer Versuch um Himmels willen nicht zu häretischer Abweichung Anlass gebe:

[...] то думаю, что и сие сочинение не произведет раздора в православии нашем, темь паче ежели при сумнительных местах удостоится

⁴¹ „Der Vater und der Sohn und der Heilige Geist,/ [Sie sind] das unschaubare Licht der Dreifaltigkeit;/ Aber nachdem der Sohn im Fleisch [solche] Züge angenommen hat,/ [Daß er] wie ein leidensfähiger Mensch [erschieden ist]/ [...]“ (Deržavin 1864/83, III 152f; dt. Müller 1982, 365, Ergänzungen ebd.).

⁴² Diese ist, wenn man Müllers Übersetzung – „[...] / Und es erschien Gott/ Im Fleische durch das Leiden seines Wortes: [...]“ (1982, 353) – korrigiert, christologisch markanter mit „Leiden seines Logos“ wiederzugeben.

⁴³ Das zwölfte Anathem von Ephesus lautete: „Εἰ τις οὐχ ὁμολογῆι τὸν τοῦ θεοῦ λόγον παθῆναι καὶ ἐσθρωμένον σαρκὶ καὶ θανάτου γενῆναι σαρκὶ, [...] ἀνάθεμα ἐστω.“ (Wenn jemand nicht bekennt, daß der Logos Gottes im Fleisch gelitten hat, im Fleisch gekreuzigt worden ist, im Fleisch den Tod gekostet hat [...], so gelte das Anathem) (Wohlmuth 1998, 61).

⁴⁴ Vgl. Uspenskij/Živov: „[...] überdies fügt sich die paradoxe Zusammenstellung oppositioneller Begriffe, die für die apophatische Gotteslehre typisch ist, natürlich in die barocke Poetik der Kontraste ein“ (1983, 26).

⁴⁵ Siehe Grots Einschätzung zu Deržavins Betätigungen in seinen späten Jahren: „[...] он с большим тщанием собирал материалы и делал выписки из Св. Писания и сочинений по истории церкви“. ([...] mit großem Eifer sammelte er Material und exzerpierte er aus der Hlg. Schrift und aus Arbeiten zur Kirchengeschichte) (Grot 1997, 616).

оно кратких примечаний святейших отцов, как что по-богословски понимать должно.⁴⁶

Mickiewicz befindet sich in einem bezeichnenden Irrtum, wenn er „Христос“ in Deržavins Frühwerk verlagert; das Gegenteil trifft zu: Der Text stammt von 1814 und gehört zu Deržavins letzten.

Deržavin steht mit dieser seiner späten rechristianisierenden Bewegung dann auch in einer russischen literarischen Tradition: Der Aufschwung der (intellektuellen) Orthodoxie im 19. Jahrhundert ist nämlich gleichfalls nur zu verstehen als Reaktion auf ein Schon-Verloren-Haben. Wie „Христос“ belegt, schreibt aber schon Deržavin nicht mehr von einem gesellschaftlich weitgehend unhinterfragten christologischen Fundament aus; auch seine literarische Christologie ist bereits (wie später durch das zunehmende Verschwinden des christlichen Konsenses) resakralisierend ausgerichtet, wie es in der Folge in der russischen Literaturgeschichte – je *mutatis mutandis* –, etwa bei Gogol' oder Dostoevskij, immer wieder der Fall sein wird.⁴⁷

Insofern gilt es, Deržavins Ode von einer durch Mickiewicz festgelegten kanonisierten Leseroutine zu befreien: „Христос“ bildet ein Zeugnis vom Streben nach nicht oder wenigstens nicht vorrangig rationalistischer und auch nicht vorrangig innerlicher Christlichkeit. Dabei bilden die kenotische Christologie und ihre Paradoxe die Mitte zwischen einer anthropologisch-epistemologischen Neuformulierung von Religion (als Rätsel für den Menschen) und der orthodoxen Dogmatik.

Literatur

- Cheraskov M.M. 1796/1803. *Tvorenija*, 9 tt. o.O.
 Chodasevič V.F. 1931. *Deržavin*, Paris.
 Deržavin G.R. 1864/83. *Sočinenija*, 12 tt., SPb.
 — 2002. G.N. Ionin (Hg.), *Sočinenija*, SPb.
 Dmitirev L.A.; Lichačev, D.S. (Hg.) 1978/94. *Pamjatniki Literatury Drevnej Rusi*, 12 tt., M.
 Dunaev M.M. ²2001. *Pravoslavie i russkaja literatura*, č. I-II, M.
 — 2002. *Vera v gornile somnenij. Pravoslavie i russkaja literatura v XVII-XX vekach*, M.
 Grot Ja.K. 1997. *Žizn' Deržavina*, M. (EA 1883).
 Hart P.R. 1978. *G.R. Derzhavin: a Poet's Progress*, Columbus.
 Kallis A. (Hg.) 1989. *Liturgie. Die Göttliche Liturgie der Orthodoxen Kirche. Deutsch – Griechisch – Kirchenslawisch*, Mainz.

⁴⁶ „[...] da denke ich, dass auch dieses Werk in unserer Orthodoxie keinen Zwist entfachen wird, umso mehr, wenn es an zweifelhaften Stellen kurzer Anmerkungen der allerheiligsten Väter gewürdigt wird, wie was theologisch aufzufassen sei“ (Deržavin 1864/83, III 159).

⁴⁷ Vgl. Uffelman 2005, 662.

- Kasack W. 2000. *Christus in der russischen Literatur. Ein Gang durch ihre Geschichte von den Anfängen bis zum Ende des 20. Jahrhunderts*, Stuttgart.
- Kepiński Z. 1980. *Mickiewicz hermetyczny*, Warszawa.
- Klein J. 2001. „Religion und Aufklärung im 18. Jahrhundert. Deržavins Ode Bog“, *Zeitschrift für Slavische Philologie*, 60, 2 (2001), 297-306.
- Klein J./ Živov V.M. 1987. „Zur Problematik und Spezifik des russischen Klassizismus. Die Oden des Vasilij Majkov“, *Zeitschrift für Slavische Philologie*, 47, 2 (1987), 234-288.
- Lisovoj N.N. 2002. „Vosemnadcatyj vek v istorii russkogo monašestva“, N.V. Sinicyna (Hg.), *Monašestvo i monastyri v Rossii. XI–XX veka. Istoričeskie očerki*, M., 186-222.
- Mickiewicz A. 1849. *Les Slaves. Cours professé au Collège de France (1842)*, t. 3. *La Pologne et le Messianisme. Histoire. Littérature et Philosophie*, Paris.
- 1955. *Literatura słowiańska. Kurs drugi*. A.d. Frz. v. L. Płoszewski (=Dziela. Hg. v. J. Krzyżanowski. t. X), Warszawa.
- Müller L. (Hg.) 1982. „Die Ode *Christos* von Gavriil Romanovič Deržavin in deutscher Übersetzung“, P. Hauptmann (Hg.), *Unser ganzes Leben Christus unserem Gott überantworten. Studien zur ostkirchlichen Spiritualität. Fairy von Lilienfeld zum 65. Geburtstag*, Göttingen, 332-370, (=Kirche im Osten. Monographienreihe 17).
- Onasch K. 1976. *Der verschwiegene Christus. Versuch über die Poetisierung des Christentums in der Dichtung F.M. Dostojewskis*, Berlin.
- Salova S.A. 1997. „Sakralizacija monarcha v ‚aleksandrovskich‘ odach G.R. Deržavina“, V.I. Kulešov (Hg.), *Russkaja literatura XIX veka i christianstvo*, M., 266-272.
- Smirnov I.P. 1994. *Psichodiachronologika. Psichoistorija russkoj literatury ot romantizma do našich dnei*, M. (=NLO, Naučnoe priloženie 1).
- Uffelmann D. 1994. „Teleologia i antyprzyczynowość w *Dziadach* Mickiewicza“, *Rocznik Towarzystwa Literackiego imienia Adama Mickiewicza*, 29, 129-144.
- 2005. *Der erniedrigte Christus und seine Ausgestaltungen in der russischen Kultur und Literatur*, Habilitationsschrift Bremen.
- Uspenskij B.A., Živov, V.M. 1983. „Zur Spezifik des Barock in Rußland. Das Verfahren der Äquivokation in der russischen Poesie des 18. Jahrhunderts“, R. Lachmann (Hg.), *Slavische Barockliteratur II. Gedenkschrift für Dmitrij Tschizewskij (1894–1977)*, München, 25-56, (=Forum Slavicum 54).
- Wohlmuth J. (Hg.) ²1998. *Dekrete der Ökumenischen Konzilien/Conciliorum Oecumenicorum Decreta*, Bd. 1. *Konzilien des ersten Jahrtausends. Vom Konzil von Nizäa (325) bis zum Vierten Konzil von Konstantinopel (869/70)*, Paderborn et al.

Erika Greber

ANFANGSSETZUNG UND ARCHIVIERUNG IM MODELL EINER GATTUNG: DIE SESTINE

Seltsam und selten sind die in Form einer Sestine¹ geschriebenen Gedichte, die den rigiden Gattungsregeln entspringen: in festgelegter Folge durch sechs sechszeilige Strophen² hindurch die Endwörter der ersten Strophe wiederholend und in einer abschließenden Geleitstrophe dreizeilig verdichtend. Die hier geforderte Kunst der Nichtvariation ansprechend zu gestalten ist nicht gerade einfach. Die Sestine ist sicherlich die schwierigste und ausgefallenste unter den aus der provenzalischen (okzitanischen) Trobadordichtung stammenden Liedformen. Dessenungeachtet gehört sie erstaunlicherweise zum Kern der abendländischen Lyrikgeschichte, seit sie durch die Stilnovisten kanonisiert wurde.³ Naturgemäß ist in den romanischen Literaturen der Verbreitungsgrad hoch und der Status prominent (italienisch: Dante, Petrarca, Michelangelo, d'Annunzio, Ungaretti; portugiesisch: Camões; spanisch: Lope de Vega, Cervantes, Sannazaro, Montemayor; französisch: Pontus de Tyard, Villon, de Banville, Queneau, Roubaud, Réda). Dem steht jedoch die angelsächsische Tradition in nichts nach (Spenser, Sidney, Swinburne, Rossetti, Kipling, Eliot, Pound, Auden, Ashbery, Elizabeth Bishop), ja das Genre ist sogar gegenwärtig im nordamerikanischen Kontext am aktivsten, weil dort nach dem modernen Siegeszug des freien Verses die postmoderne Rückkehr zu strengen Versformen am deutlichsten be-

¹ Zur Terminologie: deutsch Sestine oder Sextine (im Barock auch: Sechstine); ital. *sestina*, frz. *sextine*, span. *sextina*; russ. *sestina* oder *sekstina*.

² Die Zahl Sechs fordert Erklärungen heraus, ist es doch keine sakrale oder symbolträchtige Zahl; andererseits ist sie mit der Sieben kombiniert (halbe siebente Strophe), wodurch im übrigen geradzahlige und krumme Zahl zusammentreffen; August Wilhelm Schlegel erblickt ein arithmetisches Muster (2x3 als Multiplikation der ersten gleichen und ersten ungleichen Zahl); jedenfalls hat sich die Sestine zunächst als ein nicht weiter ergänzbares System stabilisiert (Hinweis von I.P. Smimov). Gezielt aber wurden und werden durch OuLiPo seit 1966 andere Varianten ausprobiert (vgl. „De la sextine à la quenine“, Lavault 2004, 116ff); doch antizipiert wurde dieses zahlenpoetische Spiel bereits 1919 in Rußland, als Igor Severjanin mehrere Quintinen schrieb (Vykoupil 1997, Kap. II.4.14, 351-54).

³ Die westeuropäischen Autoren sind in den grundlegenden Monographien von Riesz (1971) und Lartigue (1994) behandelt. Zur russischen Sestine gibt es seit Šul'govskij (1914) keine eigenständige Forschungsliteratur; immerhin erwähnt Riesz zwei Russen (Riesz 1971, 274), und Lartigue bringt Mejs Sestine und eine 1948 entstandene Sestine von Lev Kropivnickij in französischen Übertragungen von Léon Robel (Lartigue 1994, 181f, 220f).

obachtbar war.⁴ Auch in deutscher Sprache findet sich eine stattliche Namensreihe (Opitz, Weckherlin, Gryphius, Schottel, Eichendorff, Uhland, Rückert, Borchardt, Krolow und schließlich Pastior). In Rußland hingegen trat das Genre bedeutend später auf (Mej, Vj. Ivanov, Brjusov, Severjanin, Livšic, Kuzmin, Kropivnickij) – umso mehr sticht seine kurzzeitige Blüte hervor. Das weitgehend unbekannt russische Material läßt sich hier ins Verhältnis zu den westeuropäischen Vorläufern setzen; es soll erstmals geschlossen präsentiert werden – im Sinne eines wertvollen Textarchivs (s. Anhang). Im Vordergrund stehen jedoch allgemein gattungstheoretische Beobachtungen und Thesen, die sich aus dem Archivgedanken entspinnen lassen.

Die Sestinen Dantes und Petrarcas mögen bekannt sein (im Deutschen durch die Übertragungen Rudolf Borchardts); bekannter dürfte heutzutage eine Rückertsche Sestina sein, weil sie in Wikipedia zitiert wird, genauer gesagt, anzitiert:

Wenn durch die Lüfte wirbelnd treibt der Schnee,
 Und lauten Fußtritts durch die Flur der Frost
 Einhergeht auf der Spiegelbahn von Eis;
 Dann ist es schön, geschirmt vorm Wintersturm,
 Und unvertrieben von der holden Glut
 Des eignen Herds, zu sitzen still daheim.

O dürft ich sitzen jetzt bei der daheim,
 Die nicht zu neiden braucht den reinen Schnee,
 Die mit der sonn'gen Augen sanfter Glut
 Selbst Funken weiß zu locken aus dem Frost!
 Beschwören sollte sie in mir den Sturm,
 Und tauen sollte meines Busens Eis.

Erst muß am Blick des Frühlinges das Eis
 [...]

Mit Blütenschnee schmückt sich der kahle Frost,
 Das Eis wird Lichtkristall und Wohllaut Sturm,
 Wo ich voll Glut zu dir mich denke heim.

Dieser Auszug⁵ macht das Muster immerhin ansatzweise klar, obschon nicht verlässlich gesagt werden kann, ob die Leser in den drei Schlußversen das Prinzip der verdichteten ‚Geleitstrophe‘ erkennen, das Rückert aus dem klassischen

⁴ Strömungen wie „Language Poetry“ und „New Formalism“; vgl. die Sestinen in der Anthologie *A Formal Feeling Comes* (Finch 1994), außerdem bei Hollander (1981, 78ff) und Strand/Boland (2000, Kap. „Sestina“).

⁵ Ungekürzt ist der Text bei Riesz (1971, 305) anthologisiert.

italienischen Modell beibehält: die *tornada*, in der die sechs Endwörter auf nurmehr drei Verse konzentriert wiederkehren.

Da die Veranschaulichung von Gattungsdefinitionen häufig durch Metatexte erfolgt, sei hier noch ein selbstreflexives Beispiel angeführt, das zugleich durch seine neuartige Kurzform für die experimentelle Weiterführung der Tradition steht. ‚Mikrorestine‘ nennt der Autor William Gillespie diese Form und kommentiert seine Erfindung: ‚Metasestina: a micro-sestina. This is a sestina whose pattern of repeated words are condensed such that it goes through six words in one line, rather than in one six-line stanza. The repeated words are thus not line-ends, although each word ends the line once.‘⁶

Metasestina

Tell me fast: Will a sestina break a picket line or even
end an even fast, star a skyline? Will I break a sestina
open, taste a sestina, even with breakfast? Will I swallow a line
from a seven-line sestina? Will even a fast break
in a coffee break line jot a fast sestina? Or even a will?
I will break even. I line my coffin with a sestina fast.

I will not stand for an unemployment line. A lousy break.
I have no use for a sestina. Riskless, I even the odds fast.

Das Gedicht besteht fast nur noch aus den Gerüstwörtern in raffinierten Bedeutungsverschiebungen bei literaler Gleichheit. Das Verhältnis von Repetition und Variation – die wohl größte Herausforderung der Sestina – wird später unter dem Archiv-Gesichtspunkt zu betrachten sein.

* * *

Bereits die Begründung der Gattung kann als ein dezidierter Archivierungsvorgang verstanden werden – und zwar in mehrfacher Hinsicht. Nicht nur ist der Name des Erfinders und der erste okzitanische Text samt Melodie überliefert: *Lo ferm voler q'el cor m'intra* des Trobadors Arnaut Daniel (12.Jhd.)⁷ – eine auf dem notorischen Gebiet generischer Ursprungsspekulationen ungewöhnlich exakte Kenntnis der Anfänge. Auch die Überlieferung der Sestinen in Dantes Schriften, verbunden mit dessen Lob für die volkssprachliche Meisterschaft Arnauts („il miglior fabbro“, der beste Schmied der Muttersprache), ist ein Akt der Archivierung. Selten korrelieren Aufbewahrung und Anfangssetzung so eng wie bei der Kanonbildung – historisch wie historiographisch – der Sestina. Daß

⁶ Ca. 1997. <<http://www.wordwork.org/table/contents/metasestina1.html>> (19.05.2006)

⁷ Vgl. die aus Dantes *De vulgari eloquentia* zusammengestellte Anthologie (Hausmann 1986, 76-102) und die Ausgabe der Trobadorlieder mit Vertonung (Gennrich 1959, 40f).

die hier beginnende Gattungsgeschichtsschreibung mit dem emphatischen Beginn der Vulgärsprachen zusammenfällt, insofern Dante für seine Bemühungen um das italienische Idiom in *De vulgari eloquentia* just die okzitanischen Sestinen als Modell heranzog (wenn auch in kritischer Intention und subsumiert unter dem *canso*-Begriff), bedeutet eine enge Bindung des neuen Genres an die Idee der einheimischen Literatursprache. Die Funktion der Sestine bei der Etablierung der volkssprachlichen Literatur bestätigt sich insbesondere im portugiesischen, dann auch im englischen und noch einmal im deutschen Kontext (s. obengenannte Autornamen). Nicht so im russischen Kontext, wo die romanischen Strophenformen (inklusive Sonett) erst spät auftreten. Aufgrund ihrer dortigen deutlichen Fremdmarkierung können sie keine ‚nationale‘ Rolle übernehmen, auch ist das/der Moment des Anfangs literarhistorisch passé.

Im Zuge dieser histor(iograph)ischen Archivierungsprozesse entwickelt sich gleich anfangs eine in der Gattungsform begründete ästhetische Praxis des Aufbewahrens und Archivierens, indem nämlich Arnauts Sestinenreimwörter von der nachfolgenden Dichtergeneration wieder aufgegriffen werden.⁸ Dieses Phänomen gehört zum Typus der Antwort- und Streitgedichte (Tenzonen) bei den damals gängigen Dichterturnieren.⁹ Das heißt, das sestinentypische Repetitionsmuster pflanzt sich intertextuell weiter fort.

Innerhalb der damals geltenden *imitatio*-Poetik nimmt sich die Sestine als eine besonders intensive Nachahmungsform aus; sie bleibt sogar auch post-rhetorisch noch der *imitatio veterum* verpflichtet. Diese Gattung ist ohne Bezugnahme auf Prätexte fast nicht zu denken. Die Verankerung des Genres in der dichten poetischen Kommunikation der Trobadors und ihrer bedeutenden Nachfolger Dante und Petrarca¹⁰ scheint für eine langanhaltende intertextuelle Prägung zu sorgen, die im Sinne des Archivgedankens die Erinnerung an den Ursprung stetig aufrechterhält. Insbesondere nehmen viele spätere Sestinen – bis hin zur amerikanischen Moderne – explizit Bezug auf Arnaut Daniel. Auf diese Weise wird er zum Archi-Autor (dem „ersten“, dem „vorangehenden“) nominiert. Insgesamt erscheint der Gattungsprozeß somit als eine *archē*-bewußte Akkumulation des Archivmaterials.

⁸ Vgl. Liede (1963, Bd. II, 173) und Riesz (1971, 59ff).

⁹ Eine vergleichbare Form bilden in der Sonetttradition die reimgleichen *sonetti di proposta e di risposta*. Vgl. Greber (2002, 387f). Erwähnenswert ist hier auch der Aspekt der Reimvorgabe nach Art der *bouts rimés*: innertextuell gibt sich der Dichter selbst die Wörter vor; intertextuell mutieren diese zu echten *bouts rimés*. Vgl. dazu Greber (2002, bes. 455f).

¹⁰ Das Beziehungsnetz der Sestinendichtung wird anhand des immer noch lesenswerten Interpretationsvergleichs von v. Koppenfels (1967) deutlich. Übrigens manifestiert sich im Falle von Petrarca, der mehrere Sestinen verfaßt hat (im *Canzoniere* jedes vierzigste, 9 von 366 Gedichten), auch eine Art Archivierung innerhalb des Oeuvres, wenn man Riesz' Beobachtungen veranschlagt, daß „jede neue Sestine die vorausgegangene(n) voraussetzt, auf sie Bezug nimmt, die einmal entwickelten Techniken weiterentwickelt“ und daß Petrarca „bei der Abfassung einer neuen Sestine stets die bereits geschriebenen im Blick gehabt“ habe (Riesz 1971, 89).

Die Idee, die intertextuelle Ausrichtung der Sestine unter den Archivgedanken zu fassen, läßt sich bestens mit dem mnemonischen Aspekt verbinden, den Jacques Roubaud auf faszinierende Weise erforscht und in seiner eigenen Praxis aktualisiert hat – als Nachdichter Arnauts und als Dichter in der „Werkstatt der potentiellen Literatur“ OuLiPo. Im Trobadorbuch bestimmt Roubaud die Sestine als eine „forme-mémoire“, in deren Struktur die Spur der sizilianischen Canzone aufgehoben sei, und im besonderen versteht er die stets changierende Sestine als „mémoire interne du trobar“, mithin als Memoria der ‚hermetisch‘ genannten Stilrichtung *trobar clus*, für welche Arnaut Daniel in der Hochzeit der Trobadorlyrik steht.¹¹ Der diffizile Stil kommt in der poetologischen Metapher des Wortflechtens (*entrebescar los motz*) exemplarisch zum Ausdruck (Shapiro 1984, 367; Roubaud 1994, 321). Roubaud überführt die Sestine in visuelle Schemata, nicht zuletzt im Zuge seiner transgenerischen Anwendung des Sestinenmodells auf den Roman in Form der Spirale/*hélice* bzw. Schnecke/*escargot* (narrativer Mechanismus in der Krimiserie *La belle Hortense*¹²), und macht auf das mathematische und linguistische Raffinement der okzitanischen Sestine aufmerksam, auf das hier noch zurückzukommen ist.

Die besagte prätextuelle Orientierung des Sestinen-Diskurses hat einen grundsätzlich poetologischen Aspekt, denn der Bezug auf Prätexte impliziert stets eine selbstreflexive Rückbesinnung auf das Genre. Das hängt selbstredend mit der ausgefallenen Form zusammen, die es jeweils zu legitimieren gilt. Vor allem gegenüber dem allfälligen Vorwurf der manierierten Formspielerei und eitlen Artistik entfaltet die Zitation des Kanons legitimatorische Kraft.

* * *

Die Sestine hat eine komplizierte Form, die wie keine andere der Erklärung bedarf. Daher wird fast immer ein (mehr oder weniger ausführlicher) Paratext mitgeliefert, und auf die Vororientierung durch die Gattungsbezeichnung im Titel verzichtet kaum ein Autor. Entsprechend gut ist auch die historische Gattungstheorie bzw. Poetik ausgebildet, wie sich in Riesz' Monographie (1972) für den westeuropäischen Bereich nachlesen läßt. Aus der Theoriegeschichte sind hier besonders jene Konzepte von Interesse, die sich mit einer kombinatorischen Gattungsauffassung (Greber 2002) vertragen.

Auf diesen Grundlagen läßt sich die zentrale These explizieren, die knapp zusammengefaßt folgendermaßen lautet: Die Sestine besitzt eine eigentümliche memorativ-archivierende Kraft, die sich, wie oben skizziert, literarhistorisch-

Zum Stilgegensatz *trobar clus*, *trobar leu* in der Trobadorpoesie vgl. Mölk (1968) und, bezogen auf Arnaut Daniels Sestinen, Roubaud (1994, Kap. 8).

¹² Anhand der *Hortense*-Romane legt Lavault (2004) den Zusammenhang von formaler Regulierung (*contrainte*) und poetischer Memoria dar.

intertextuell beobachten läßt und die letztlich in der ästhetischen Gestalt gründet.

Der springende Punkt dabei ist, daß der zahlenpoetische Algorithmus an einen mnemonischen Prozeß gekoppelt ist und damit dem Gedicht eine konkrete memorative Struktur verleiht. Das Formprinzip der Sestine ist nur produzierbar und rezipierbar, wenn der gesamte Text im Speicher bleibt; der Anfang darf am Schluß nicht vergessen sein, und die durchlaufenen Permutationen müssen registriert (d.h. archiviert) sein. Dies hat seinen Grund sicher auch im ungleichen Abstand der Wiederholung (normalerweise bis zu 3, höchstens aber 5 Verse; in der Sestine enorm gespreizt: 0 – 6 – 3 – 7 – 6 – 8). Mit ihrer Mnemonik unterscheidet sich die Sestine durchaus von den am engsten verwandten Genres: die Terzine ist anhand weniger Anfangsstrophen begreifbar; das Sonett hat nur die Spanne eines vierzeiligen; und beide Genres sind progressiv, ohne zum Anfang zurückzukehren, während die Sestine ihres Anfangs eingedenk bleiben muß ... und zwar, wie man jetzt nach den obigen Darlegungen sagen kann: intratextuell wie intertextuell.

Die innere Memoriastruktur der Sestine zeigt sich überdies am notorischen Visualisierungsbedarf: kaum eine Gattungsdefinition kommt ohne räumliches Darstellungsschema aus, mit anderen Worten, man braucht eine Gedächtnis-topik für die bewegliche Folge der zu erinnernden Wörter. Das gemahnt an die Gedächtnisgebäude der *Ars memorativa* und *Ars combinatoria* (Yates 1966); das *teatro della memoria* der Sestine besteht sozusagen aus 36 plus 6 Bausteinen in sechseinhalb Räumen, nämlich Stanzen (*stanza*: die Stube).

Es handelt sich indessen nicht um statische Räume, denn die unentwegte Permutation der Wörter erschafft ein prozessuales performatives Gebilde. Die Sestine durchläuft eine programmierte Eigenbewegung.¹³ Der Gestus der Akkumulation bleibt spürbar: kein statisches fertiges Archiv, sondern ein Raum des aktiven Archivierens. Die feinen Diagramme aus einem Dictionnaire (Morier 1961, 379) können dies veranschaulichen.

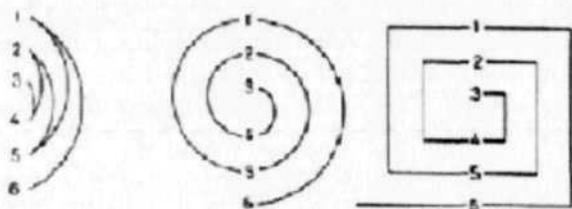
¹³ Zum Aspekt der Textbewegung vgl. Greber (2007, 38f). Diese Idee berührt sich mit dem in der neueren OuLiPo-Forschung vorgeschlagenen Gedächtnismodell, das die Bewegung durch den Text hindurch in Form von vielverzweigten Nervenenden visualisiert (Consenstein 2002, 56f), sie soll jedoch nicht bioästhetisch, sondern kombinatorisch-ludistisch gedacht werden.

SEXTINE

Le schéma des rimes s'inverse à chaque strophe en ce sens que les rimes *a* s'échangent contre les rimes *b*, et réciproquement. Les deux premiers vers fournissent les deux premières rimes *a* et *b*, puis les rimes reviennent dans le même ordre mais doublées : *a a*, *b b*. On aura donc la succession suivante :



Mais le caractère envoûtant de la sextine vient du fait que ce sont les mêmes mots qui réapparaissent à la rime six ou sept fois dans le poème. Les six mots qui sonnèrent dans l'ordre 1-2-3-4-5-6 au cours de la première strophe sont repris dans la deuxième, mais dans l'ordre 6-1-5-2-4-3, qui suppose un jeu de variété ; la troisième strophe reprend les rimes de la deuxième. Toujours dans l'ordre de la spirale 6-1-5-2-4-3, et ainsi de suite :



Enfin, la demi-strophe finale doit nous représenter les six mots dans l'ordre arithmétique normal, les numéros impairs occupant le premier hémistiche et les numéros pairs servant de rime :

.....1.....	//2
.....3.....	//4
.....5.....	//6

Entscheidend ist überdies die Verzahnung von Anfang und Ende in Form einer Zirkelstruktur, die beides ineinander kippen läßt und die Bewegung quasi ins Unendliche virtuell fortschreibt.

Die Anfang-Ende-Relation ist gattungspoetisch intrikat. Einerseits sind beide Stellen wie die klassischen Textränder stark markiert, und aus der Setzung des Anfangs, der Wahl des ersten Stichworts, entspinnt sich das ganze Gedicht. Andererseits entsteht durch den Ringschluß eine Verkettung, bei der der Schnitt jederzeit irgendwo anders gesetzt werden könnte und wo auch die Permutationen anders gewählt werden könnten. Letzteres zeigt sich an der in Rußland auftauchenden Lizenz, die *Tornada* nicht mit dem ersten Stichwort zu beenden, sondern mit dem zweiten (Ivanov, Kuzmin, Livšic). Dadurch kommt eine Störung in die Reihe, eine Art Dezentrierung der Anfangssetzung.

Vielleicht ist ja der Anfang nur deshalb so bedeutsam, weil er immer schon das Ende vorwegnimmt – und damit das letzte Wort hat. Gerade für dieses Muster der Strophenverknüpfung (*cobla*) stellt der Sestinendiskurs Fachvokabular zur Verfügung, das Anfang/Ende in einem Wort zusammenbindet: *coblas capfinidas* oder *coblas capcaudadas*. Der letztere Begriff basiert auf der Körpermetaphorik von Kopf/Schwanz, die man aus dem Topos der sich in den Schwanz beißenden Schlange im Bild des Ouroboros kennt.

Ganz sinnfällig macht dies Franz Josef Czernin in jener Sestine, die nach der Permutation der Wörter „beleiben – klingen – verschlingen – bedingen – schreiben – bleiben“ mit einem Doppelpunkt endet und das letzte Wort „einverleiben:“ durch einen Bleistiftstrich mit dem Anfang „das haupt frisst so...“ verbindet (1992, 98f).

Das *capcaudada*-Prinzip gilt im übrigen nicht nur für die Grenzen des Gesamttexts, sondern auch für die Strophenverkettung, denn das Schlußwort des letzten Verses wird im nächsten Anfangsvers repetiert (zum Vers erweitert, ergäbe sich übrigens die Bauform des Sonettenkranzes).

An dieser Stelle lohnt sich ein synoptischer Vergleich der westeuropäischen und der russischen Traditionen.

klass. ital. Form → Modell Vj. Ivanov:

retrogradatio cruciata

frz. Trad. → Modell Lev Mej:

zusätzl. gereimt (zweireimig)

1	2	3	4	5	6
6	1	5	2	4	3
3	6	4	1	2	5
5	3	2	6	1	4
4	5	1	3	6	2
2	4	6	5	3	1

capfinida-

bzw.

capcaudada-

Prinzip

1	2	3	4	5	6
6	1	5	2	4	3
3	6	4	1	2	5
5	3	2	6	1	4
4	5	1	3	6	2
2	4	6	5	3	1

a	b	a	a	b	b
b	a	b	b	a	a
a	b	a	a	b	b
b	a	b	b	a	a
a	b	a	a	b	b
b	a	b	b	a	a

a	b	a	b	a	b
b	a	a	b	b	a
a	b	b	a	b	a
a	a	b	b	a	b
b	a	a	a	b	b
b	b	b	a	a	a

254361

tornada

154362

254361

tornada

fakultativ

Interessanterweise erhält die russische Literatur zunächst Anstoß aus der jüngeren französischen Tradition, während die ältere italienische Form erst später nachgeahmt wird. Die Frage der konkreten Einflüsse und Mustertexte bzw. Musterautoren – auch innerhalb der russischen Linie selbst – ist noch ungeklärt. (Die stärkste französische Färbung in der Sujetwahl, wie sie sich bei Severjanin findet, bezieht sich seltsamerweise auf Baudelaire, also ohne Sestinen-Subtext.) Terminologisch sind Anschlüsse an beide westeuropäischen Konventionen belegt: *sestina* und *sektina*.

Die *retrogradatio cruciata*¹⁴ ist natürlich das markanteste Merkmal der Sestine. Diese Sequenz hat manche Abwandlung erfahren und kann noch weitere erfahren – eine rein zahlenkombinatorische Sache. Dennoch bleibt die Palindromkreuzsequenz kanonisch. Man hat immer wieder symbolische oder anthropologische Erklärungen dafür gesucht; schon bei Dante nimmt man die Modellierung durch Astronomie an, denn die Reihenfolge ist zodiakal.¹⁵ Sie findet sich aber noch heute im Playoff bei Basketball-Turnieren¹⁶ – ein Relikt der alten Turnierkultur der Trobadorritter im Archiv der Gattung?

* * *

Die Reimproblematik ist intrikat, schon bevor die Franzosen die Zweireimigkeit hinzufügen. Während die einzelne Strophe reimlos ist (unverbundene Verse, *rimas dissolutas*), stellt die Strophenfolge reimartige Korrespondenzen her (*coblas unissonans*) entfernte Reimpaarungen identischen Klangs (homonymer bzw. identischer Reim). Auf die hierin liegende Herausforderung weist schon A.W. Schlegel in seiner Petrarca-Vorlesung hin:

Diese Dichtart ist aber schon dadurch unendlich merkwürdig, daß sie sich der Herrschaft des Reimes entzieht, und uns dennoch eine Aussicht auf ein Gebiet der Poesie öffnet, wo ein verwandtes Prinzip gölte [...]. [...] In der Sestine ist nun aber das Ungleichartige bey der Gleichheit noch um eine Stufe weiter zurückgeschoben, so nämlich daß es meistens bloß in den verschiedenen Wendungen und Verknüpfungen Statt findet, worin die wiederhohltten Wörter vorkommen, so daß ein Theil der Kunst bey der Sestine darin liegt, diese zu variiren. (Schlegel 1884, 227)

Das *double-bind* einer identisch-nichtidentisch formulierenden Wortkunst bildet also die Crux der Gattung. An der Frage, wie repetitiv (im Sinne von redundant) die Sestinendichtung ausfällt, scheiden sich die Geister. Als Beispiel für eine kritische und dabei durchaus auch sympathisierende Einschätzung sei v.Koppenfels zitiert:

¹⁴ Bekannt aus der mittellateinischen Literatur (vgl. Riesz 1971, 51).

¹⁵ Vgl. die Zeichnung bei Fowler (1975, 40).

¹⁶ Armağan Igr'e candan selâmlar gönderiyor!

[...] hartnäckige Wiederkehr des Gleichen nach einem Schema, das auf die Durchsichtigkeit der normalen Reimordnung verzichtet, Variation auf minimalem Raum, Staccato im Wechsel der abgezielten Verse, Einhämmern der Grundworte, in die diese Verse unweigerlich münden. [...] In jeder Strophe müssen alle thematischen Elemente gegenwärtig sein, und damit keine Ruhe, kein Erstarren der gedanklichen Bewegung eintritt, schüttelt jede neue Stanze die Begriffe der vorausgehenden in der denkbar radikalsten Weise durcheinander; die vorher räumlich am weitesten voneinander entfernten Endwörter zwingt das tyrannische Gesetz der Sestine nun zusammen, in umgekehrter Reihenfolge und in einer Bewegung, die von den Randzonen der Vorstrophe (Anfang/Ende) zu deren Zentrum führt. (v. Koppenfels 1967, 157)

Die wortkünstlerische Vermeidung repetitiver Strukturen geht mit gewissen Archivierungsverfahren einher. Die einfache Lösung, nämlich die (besonders im Deutschen gut praktikable) lexikalische Variation durch Kompositabildung, läßt sich an der folgenden Tabelle veranschaulichen, die Riesz (1971, 267) für den Romantiker Friedrich Raßmann zu einer Sestine von 1817 erstellt hat.

die Reimwörter der vier Sestinen, wie sie jeweils an den sieben vorgeschriebenen Stellen erscheinen; zunächst ihren lautlichen Kern, sodann die Präfixe oder den ersten Teil der Zusammensetzung.

<i>geben:</i>	<i>boten:</i>	<i>geben:</i>	<i>fallen:</i>	<i>reibe:</i>	<i>ziehen:</i>
hinzu-,	darge-,	be-,	ge-,	nektar-,	—,
er-,	ge-,	er-,	ge-,	bilder-,	vorüber-,
be-,	aufge-,	ver-,	—,	er-,	—,
er-,	B-,	—,	zer-,	R-,	durch-,
wieder-	ge-,	—,	—,	Wunder-,	er-,
ge-,	ver-,	über-,	ver-,	Jugend-,	be-,
—,	B-,	—,	—,	—,	—,
<i>Seele:</i>	<i>Tiefen:</i>	<i>Funken:</i>	<i>erlöschen:</i>	<i>wandelt:</i>	<i>Halle:</i>
—,	Quellen-,	—,	—,	ge-,	—,
—,	—,	—,	—,	ver-,	Donner-,
—,	—,	—,	—,	ver-,	verh-,
—,	—,	—,	—,	ge-,	—,
be-,	—,	Aether-,	—,	—,	verh-,
—,	Ver-,	—,	—,	herge-,	—,
—,	—,	—,	—,	—,	—,

<i>zogen:</i>	<i>Tage:</i>	<i>schienen:</i>	<i>blicken:</i>	<i>steben:</i>	<i>Grunde:</i>
fortge-,	Feier-,	er-,	B-,	ge-,	—,
zuge-,	—,	ge-,	Hinüber-,	—,	Hinter-,
ent-,	—,	—,	anzu-,	be-,	—,
be-,	—,	ge-,	—,	über-,	—,
vorüber-,	—,	Sch-,	Himmels-,	—,	—,
ge-,	t-,	er-,	er-,	ge-,	—,
hinge-,	—,	ge-,	hinüber-,	ab-,	Hinter-,
<i>nieder:</i>	<i>schließen:</i>	<i>halten:</i>	<i>Scheine:</i>	<i>schlingen:</i>	<i>tragen:</i>
—,	be-,	hinzu-,	Wider-,	durch-,	—,
her-,	ver-,	ver-,	Farben-,	ver-,	ge-,
her-,	anzu-,	ge-,	ersch-,	um-,	—,
—,	—,	—,	Flitter-,	ge-,	ge-,
—,	ver-,	ent-,	—,	ge-,	ge-,
—,	ver-,	vorzu-,	Purpur-,	ver-,	—,
—,	um-,	—,	er-,	um-,	—,

Der schwierigere Gegenpol, nämlich die semantische Abschattierung identischer Wörter, würde ausführlichere Kontextvergleiche erfordern (vgl. z.B. die akribischen Versvergleichsreihen in Šul'govskij 1914, 427f). In der Trickkiste der virtuoson Sestinedichtung finden sich verschiedene Strategien – die Wahl abstrakt-reflexiver Vokabeln oder vage-offener Bedeutungen (Ambiguität¹⁷), der Einsatz metaphorisch verwendbarer Begriffe und überhaupt die Variation zwischen eigentlicher und uneigentlicher Bedeutung. „Die Mehrdeutigkeit [...] der Kernbegriffe ermöglicht optimales und abwechslungsreiches Ausnutzen des engen Spielraumes, den die Sestinenform gewährt, und weist voraus auf den fluktuierenden Charakter dieser Form, die keinem Begriff einen festen Gehalt läßt, ja paradoxerweise mit dem gleichen Wort in kurzen Abständen diametral entgegengesetzte Sachverhalte benennen kann.“ (v. Koppenfels). Auf weitere Details der langen philologischen Debatte um die (einzelsprachlich verschiedenen) grammatischen Möglichkeiten kann hier verzichtet werden. Entscheidend ist der generative Effekt der Sestinenform, sowohl textintern als auch -extern.

Für die Archiv-Perspektive ist der aus der Homonymie resultierende Problemkomplex von Wiederholung–Identität–Ähnlichkeit mit dem Gebot der Variation von höchster Bedeutung. Hier stößt man auf das in der Gattungsformel liegende diachron zur Entfaltung kommende Potential. Verschiedene Bedeutungen soll der Dichter jedem Wort abgewinnen; das Verbot einer tautologischen Wiederverwendung der wiederkehrenden Sestinenwörter führt zu

¹⁷ Vgl. Empsons „Seven types of ambiguity“ mit dem Kommentar zu Sidneys Sestine (Empson 1930/1970, 34ff).

starker Ausdifferenzierung und Nuancierung des Vokabulars – ein produktiver Effekt der kombinatorischen Phantasie. Die solchermaßen erzielbare *varietas* und *copia verborum* war ein nicht unwesentlicher Faktor beim Aufbau des *volgare*, der volkssprachlichen Literatur(en). Hierin dürfte eine einzigartige Bedeutung der Sestine für die Geschichte der frühneuzeitlichen Literatursprachen liegen.

* * *

Aus der Not wird eine Tugend dann, wenn die formalästhetische Struktur der Sestine semantisiert wird. So gesehen eignet sich die Sestine mit ihrer vorgebliebenen Redundanz zur kongenialen Behandlung bestimmter ‚redundanter‘ Themen bzw. zur kongenialen Inszenierung entsprechender Stimmungen: die Reflexion eines statischen Sachverhalts oder einer Gedankenobsession (Leuschner, Morier 1961, 380), die Verwirrung („égarement“, ebd.), bei Petrarca die „melancholische Fixierung“ (Stierle 1995, 170). Auch besitzt die angeblich so gezwungene und so formale, inhaltsleere ludistische Konstruktion einen hochphilosophischen Charakter als „hieroglyph of time“ (Shapiro 1980). Da kann sogar auch die weitere Erhöhung der Gleichförmigkeit (durch die Reimung, durch *figura etymologica* und andere Wortwiederholungsfiguren), wie sie in manchen Sestinen praktiziert wird, funktional werden.

In diesem Zusammenhang läßt sich vielleicht das rätselhafte Schlegelsche Diktum erst so richtig verstehen: „Das sieht man leicht ein, daß die Sestine entweder eine sehr ätherische und zarte Dichtart, oder daß sie gar nichts ist. Denn sie soll ein Fantasiren des Fantasirens, eine träumerische Darstellung des Träumens seyn.“ (Schlegel 1884, 227).

Letztlich können alle jene Realisationen der Sestinenform, die den repetitiven Effekt nicht vermeiden, sondern mimetisch nutzen, als Archivierungsvorgänge verstanden werden. So etwa erscheint das extrem automatisierte Vokabular der allerersten russischen Sestine (Mej) als eine Bestandsaufnahme des konventionalisierten romantischen Sprechens („unylö“ etc.); die Sestine diskursiviert mithin die Topik des Liebesdiskurses. Überhaupt fällt an der russischen Sestinendichtung der stilistische Konservatismus auf: Keiner der in der Ära der Avantgarde geschriebenen Texte ist avantgardistisch; alle konservieren (archivieren) unverkennbar symbolistische Schreibweisen.

Das Phänomen der Repetition erhält im Kontext des Archivs eine andere Bewertung. Die alte Kritik an der Sestinenform, sie rufe allzuleicht *fastidium* hervor, sollte im Lichte des Archivierungsgedankens relativiert werden. Vieles spricht dafür, daß die spezifische wortkünstlerische Form der Sestine eine eigentümliche historische Rolle im Archiv der Literatur und Kultur erfüllt.

* * *

Zum Abschluß Glückwünsche und Dank an Igor' Smirnov für langjährige fruchtbare russisch-deutsche Wechselbeziehungen – in Worten von Oskar Pastior (1994, 73): Да здравствует русско-немецкая сестина!

Oskar Pastior: *fliegen eintag polyglott*

voilà une sixtine française-anglaise:
 this is an english-german sestina:
 oh eine deutsch-rumänische sestine:
 iată și sextina romîno-rusească:
 äto – russko-italjanskaja sestina:
 eccola una sestina italian-italiana:

come stai, italian-francese sestina?
 comment ça va, sixtine française-russe?
 russko-anglijskaja sestina, kak poshiwajesch?
 how are you, english-rumanian sestina?
 tu ce mai faci, sextină romîno-germană?
 deutsch-deutsche sestine, alles in ordnung?

danke bestens, deutsch-italienische sestine!
 grazie, benissimo, italian-rumanesca sestina!
 foarte bine, sextină romîno-franțuzească!
 merci, excellent, sixtine française-anglaise!
 thank you, splendidly, english-russian sestina!
 spassiba, prekrasno, russko-russkaja sestina!

no russko-nemezskaja sestina prekrasnej!
 aber die deutsch-englische sestine ist schöner!
 but the english-italian sestina is more beautiful!
 però la sestina italiana-francese è piu bella che tu!
 mais la sixtine française-roumaine est plus belle!
 dar sextina romîno-romînă e și mai frumoasă!

unde e cea mai frumoasă sextină romîno-rusească?
 a gde she samaja prekrasnaja russko-franzuskaja sestina?
 mais où se trouve la plus belle sixtine française-allemande?
 wo aber ist die schönste deutsch-italienische sestine?
 ma dove si trova la piu bella sestina italiana-inglese?
 but where is the most beautiful english-english sestina?

long live the english-rumanian sestina!
 trăiască sextina romîno-italiană!
 evviva la sestina italian-russa!
 da sdrastwujet russko-nemezckaja sestina!
 es lebe die deutsch-französische sestine!
 vive la sixtine française-française!

la sixtine française-anglaise est morte
 long live the english-italian sestina
 ma la piu bellissima è la sestina sestina-sestina

L i t e r a t u r

- Consenstein P. 2002. *Literary Memory, Consciousness, and the Group Oulipo*, New York.
- Czernin F.J. 1992. *Gedichte*, Graz.
- Empson W. 1930/1970. *Seven Types of Ambiguity*, London. (Reprint of the 3rd rev. ed. 1953).
- Finch A. (Hg.) 1994. *A Formal Feeling Comes: Poems in Form by Contemporary Women*, Brownsville/OR.
- Fowler A. 1975. „Sestina Structure in Ye Goathered Gods“, *Conceitful Thought: The Interpretation of English Renaissance Poems*, Edinburgh, 38-58.
- Gennrich F. (Hrg.). 1959. *Lo Gai Saber. 50 ausgewählte Trobadorlieder. Melodie, Text, Kommentar, Formenlehre und Glossar*, Darmstadt.
- Greber E. 2002. *Textile Texte. Poetologische Metaphorik und Literaturtheorie: Studien zur Tradition des Wortflechtens und der Kombinatorik*, Köln-Weimar-Wien, [Zur Sestine bes. Kap. VI-2.5.6 und Kap. VI-2.6.5].
- 2007. „Textbewegung/Textwebung. Texturierungsmodelle im Fadenkreuz von Prosa und Poesie, Buchstabe und Zahl“, M. Buschmeier / T. Dembeck (Hrg.), *Textbewegungen 1800/1900*, Würzburg, 24-48.
- Hausmann F.-R. 1986. *Die Gedichte aus Dantes ‚De vulgari eloquentia‘. Eine Anthologie provenzalischer, französischer und italienischer Gedichte des Mittelalters*, München.
- Hollander J. 1981. *Rhyme's Reason*, New Haven.
- v. Koppenfels W. 1967. „Dantes ‚Al poco giorno‘ und Petrarcas ‚Giovene donna‘: Ein Interpretationsvergleich zweier Sestinen“, *Deutsches Dante-Jahrbuch*, 44/45, 150-189.
- Lartigue P. 1994. *L'hélice d'écrire. La sextine*, Paris.
- Lavault É. 2004. *Jacques Roubaud. Contrainte et mémoire dans les romans d'Hortense*. Dijon.
- Liede A. 1963. *Dichtung als Spiel. Studien zur Unsinnspoesie an den Grenzen der Sprache*, 2 Bde., Berlin, einbändiger Nachdruck, Berlin 1992.
- Mölk U. 1968. *Trobar clus, trobar leu. Studien zur Dichtungstheorie der Trobadors*, München.

- Morier H. 1961. „Sextine“, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris, 378-381.
- Pastior O. 1994. *Eine kleine Kunstmaschine. 34 Sestinen*, Mit einem Nachwort und Fußnoten, München.
- Riesz J. 1971. *Die Sestine. Ihre Stellung in der literarischen Kritik und ihre Geschichte als lyrisches Genus*, München.
- Roubaud J. „La sextine d'Arnaut Daniel et les deux pôles du trobar“, *La fleur inverse. L'art des troubadours*, Paris, 2. édition révisée et augmentée d'une postface, 291-331 (Ch.8).
- Schlegel A.W. 1884. *A.W. Schlegels Vorlesungen über schöne Litteratur und Kunst. Dritter Teil (1803-1804): Geschichte der romantischen Litteratur*. Stuttgart.
- Shapiro M. 1980. *Hieroglyph of Time. The Petrarchan Sestina*. Minneapolis.
- 1984. *Entrebescar los motz: Word-Weaving and Divine Rhetoric in Medieval Romance Lyric*, *Zeitschrift für romanische Philologie*, 100, 355-83.
- Stierle K. 1995. „Trauer der Stimme, Melancholie der Schrift. Zur lyrischen Struktur des Rondeau bei Charles d'Orléans“, Wolf-Dieter Stempel (Hrg.), *Musique naturele. Interpretationen zur französischen Lyrik des Spätmittelalters*, München.
- Strand M. / Boland E. (Hrg.). 2000. *The Making of a Poem. A Norton Anthology of Poetic Forms*, New York-London.
- Šul'govskij N.N. 1914. *Teorija i praktika poëtičeskogo tvorčestva. Tehničeskie načala stichosloženija*, St.Peterburg/Moskva, 418-430.
- Vykoupil S. 1997. *Die romanischen Gedichtarten Igor' Severjanins zwischen Tradition und Innovation*, Wiesbaden.
- Yates F. 1966. *The Art of Memory*, London. Repr. 1984.

e.greber@lrz.uni-muenchen.de

Anhang: Kleine Anthologie der russischen Sestine

Dokumentiert sind die Anfänge der Gattung bei Mej und alle bedeutenden Sestinen der frühen Moderne – erstmals auch die bis dato nicht erfaßte Sestine von Livšic, die Igor' Smirnov beisteuerte. Von Severjanin, dem produktivsten Sestinendichter Rußlands, sind nur die beiden zum Zeitkontext der übrigen Texte gehörigen frühen Sestinen erfaßt (einen Überblick über seine späteren Sestinen gibt Vykoupil 1997). Die Synopsen basieren auf Lektüren von Antonia Levkina (Erlangen/Togliatti).

Lev Mej: *Sekstina* (1851)

Die erste in russischer Sprache verfaßte Sestine rekapituliert nach dem Ausklingen der Romantik noch einmal das konventionelle epochentypische Liebesvokabular. Das lyrische Ich wird nach langer Zeit wieder mit der früheren Liebe konfrontiert. Einstmals jung, lebendig und ungezähmt, ist nun die Seele des Ich von „lästiger Langeweile“ überschattet. Angesichts der mit dem Alter gekommenen Passivität und Trägheit weigert sich das Ich, sich aufs neue dem Gefühl hinzugeben. Das Gedicht endet mit rhetorischen Fragen nach dem Sinn der wiedergekehrten Liebesvision, auf die das Ich keine Antwort mehr erhofft.

Vjačeslav Ivanov: *Sestina* (1908/09, publ. 1912)

In der mystisch geprägten *Sestina* des Symbolisten Vjačeslav Ivanov (aus *Corardens*) wird das Thema des Erinnerns und Vergessens zum Gegenstand. Durch die autortypische Verwendung archaischer erhabener Lexik, die mitunter nur schwer verständlich ist, wird eine vergessene vorchristliche Zeit aufgerufen. Antike Mythologie verschmilzt hier mit der nordischen: die Runen werden in eine Reihe mit antiken Hymnen gestellt. Es wird der Verlust des Goldenen Heidentumszeitalters durch das Christentum betrauert: anstatt des „sonnigen“ Lorbeers wird auf das Haupt der „grimmige“ Dorn aufgesetzt. Die Ivanovsche Hellas versinkt im Ozean. In der Schlußstrophe bleibt aber die Hoffnung auf eine Wiederkehr des goldenen Zeitalters wach.

Valerij Brjusov: *Otrečenie* (1909)

Der Titel *Verzicht* verrät bereits das Thema der Sestine. Die moderne Grundhaltung des Gedichts kommt im Bewußtsein eines Verlustes zum Tragen: Dem lyrischen Ich offenbart sich die Hoffnungslosigkeit seiner Liebe. Die Vergeblichkeit des das Ich „seit langem plagenden Traumes“, die wahre Liebe zu erfahren, tritt ihm unwiderruflich deutlich vor Augen. Die symbolistische Ästhetik des Ideals der wahren Schönheit steht hier unter dem Zeichen der Unzulänglichkeit. Verzweifelt, ist das Ich jedoch nicht bereit, seinen Traum der weltlichen Liebe „auf Zeit“ preiszugeben. Auch wenn sein Dichten vom Pathos der „Hoffnungslosigkeit“ gekennzeichnet ist, stellt es für das lyrische Ich die einzige Möglichkeit dar, eine Begegnung mit seinem Ideal zu suchen.

Igor Severjanin: *Sekstina* (1910)

Diese Sestine stammt aus Severjanins formexperimentellem Lyrikband *Gromokipjaščij kubok / Der donnerbrausende Pokal* (1910). Hier kommt sein ego-futuristischer „romantischer Individualismus“ deutlich zum Ausdruck. Auf sprachspielerische Art führt der Dichter eine poetologische Reflexion und setzt sich gleichzeitig mit den Literaturkritikern auseinander. Mit der an Lermontovs *Der Tod des Dichters* anklingenden pathetischen Stimme ironisiert das Ich die Kritiker, die es zu dem gesichtslosen Chanteclair der Künstlersatire herabwürdigt. Das Bild eines wahren Dichters wird durch die dialogische Beziehung zu Charles Baudelaire bekräftigt, der als Geistesbruder des Ichs gedacht wird. Das Ich plädiert (mit Anleihen an Baudelaire) für die Tiefe der Dichtung als Gegenreaktion auf die eitle Oberflächlichkeit. Oberste Instanz bleibt das Selbst des Dichters.

Igor Severjanin: *Sekstina* (1910)

Die aus demselben Band stammende zweite Sestine nimmt die Problematik der Bestimmung des Dichters wieder auf, mit anderem Thema und Ton. In einer hermetischeren Sprache wird über das Schicksal des Volkes angesichts eines geheimnisvollen „todbringenden“ Sterns gerätselt. Das Volk wird in der Funktion eines Wahrheitsträgers verstanden: Es ist in seinem Aberglauben eher imstande, die Rätsel der Welt zu erklären, als der ebenfalls in Finsternis verweilende Wissenschaftler. Das Leiden des Volkes sowie die das Gedicht durchdringende christliche Metaphorik bieten eine religiöse Deutung an, die Nähe des russischen Volkes zum Göttlichen hervorhebend. Der Dichter wird als Prophet des Volkes verstanden und verschmilzt mit ihm angesichts des nahenden Todes.

Benedikt Livšic: *Sentimental'naja sekstina* (1910)

Wie der Titel andeutet, handelt es sich um Liebeslyrik. Die Gestalt eines verträumten Poeten wird im finsternen Lichte eines nächtlichen Traumes dargestellt. Wo in der ersten Hälfte eine Begegnungsszene in typischer Liebestopik gezeichnet wird, klingt bereits deren Traumhaftigkeit an. Ab der vierten Stanze kommt die verbitterte Haltung zur Liebe als schimmernder Erinnerung deutlich zutage. Die Märchenhaftigkeit der Liebeserfüllung wird durch eine Anspielung auf das Puškinsche Märchen vom Goldenen Fisch betont: wie der Fischer verschläft der Dichter seinen Fang. Es bleibt ihm nur übrig, in seiner Imagination die Begegnung zu suchen.

Michail Kuzmin: *Ne verju solncu...* (1912)

Die aus dem Lyrikband *Osenne ozero / Herbstseen* (1912) stammende titellose Sestine verbindet Natur- und Liebeslyrik. In der Beziehung des Subjekts zur Natur, die personifiziert wird sowie mit der Stimmung des Ich korrespondiert, spiegelt sich seine innere Welt wider. Über das Spiel mit antithetischen Natur-Paaren (Ebbe/Flut, Frühling/Herbst) wird eine Parallele zwischen Leben und Tod hergestellt. Dabei zieht das lyrische Ich, vom Liebesgefühl erfaßt, die positiv konnotierten Erscheinungen der Natur, das Leben vor, als Gegensatz zu Vergänglichkeit und Tod. In der Liebe sieht das Ich die Möglichkeit, dem Tod zu entfliehen.

Лев Мей

Опять, опять звучит в душе моей унылой
 Знакомый голосок, и девственная тень
 Опять передо мной с неотразимой силой
 Из мрака прошлого встает, как ясный день;
 Но тщетно памятью ты вызван, призрак милый!
 Я устарел: и жить, и чувствовать мне лень.

Давно с моей душой сроднилась эта лень,
 Как ветер с осенью угрюмой и унылой.
 Как взгляд влюбленного с приветным взглядом милой,
 Как с бором вековым таинственная тень:
 Она гнетет меня и каждый божий день
 Овладевает мной все с новой, новой силой,

Порою сердце вдруг забьется прежней силой;
 Порой спадут с души могильный сон и лень;
 Сквозь ночи вечные проглянет светлый день;
 Я оживу на миг и песнею унылой
 Стараюсь разогнать докучливую тень,
 Но краток этот миг, нечаянный и милый...

Куда сокрылись вы, дни молодости милой,
 Когда кипела жизнь неукротимой силой,
 Когда печаль и грусть скользили, словно тень,
 По сердцу юному, и тягостная лень
 Еще не гнездилась в душе моей унылой,
 И новым красным днем сменялся красный день?

Увы!.. Прошел и он, тот незабвенный день,
 День расставания с былою жизнью милой...
 По морю жизни я, усталый и унылый,
 Плыву... меня волна неведомою силой
 Несет — бог весть куда, а только плыть мне лень,
 И все вокруг меня — густая мгла и тень.

Зачем же, разогнав привычную мне тень,
 Сквозь ночи вечные проглянул вечный день?
 Зачем, когда и жить и чувствовать мне лень,
 Опять передо мной явился призрак милый
 И голосок его с неотразимой силой
 Опять, опять звучит в душе моей унылой?

Вячеслав Иванов

Сестина

4

Пьяный плющ и терен дикий,
И за терном – скал отвес.
Стремь – и океан великий
До безбрежности небес...

Солнце тонет, мир покорен,
Звезды те ж выводит твердь,
Жизнь венчает дикий терен,
Пьяный плющ венчает смерть.

«Кормчие звезды»
(«Венец земли», из песен
о Северном Корнваллисе)

1

У зыблемых набатом Океана
Утесов, самоцветные пещеры
Таящих за грядями косм пурпурных,-
Мы смуглых долов разлюбили лавры,
Следя валов по гулкой мели руны,
И горьких уст нам разверзались гимны.

2

Как благовест, пылали в духе гимны
Отзывных уст набатам Океана,
Обетные в песках зыбучих руны;
И влажные внимали нам пещеры,
И вещи чело венчали лавры,
По тернам Вахх горел в плющах пурпурных.

3

Но, трауром повиты трав пурпурных,
Крестились вы в купелях горьких, гимны!
И на челе не солнечные лавры -
Сплетался терн с обрывов Океана,
Что заливает жадные пещеры
И темные с песков смывает руны.

Любовь и Смерть, судеб немые руны,
Как солнц скрижаль, владыкой тайн пурпурных
Зажженные во мгле земной пещеры!
Любовь и Смерть, созвучных вздохов гимны,
Как пьяный плющ над бездной Океана
И лютый терн!.. Святые, встаньте, лавры!

5

Победные, бессмертье славьте, лавры!
Начертаны заклятий верных руны:
Их унесут лобзанья Океана
Туда, где кольца в недрах спят пурпурных.
Вотще Океанид глухие гимны
Чаруют заповедные пещеры.

6

Разверзнутся лазурные пещеры!
Так прорицали, зыблясь нежно, лавры;
Так вдохновенные вещали гимны;
Так роковые повелели руны,
Обетный дар — в гробнице лон пурпурных,
В сокровищнице верной Океана.

*

На мелях Океана наши руны;
Бессмертья лавры, вы в зарях пурпурных!
Жизнь – Смерти гимны; Жизнь – Любви пещеры

Валерий Брюсов**Отречение. Секстина**

Всё кончено! Я понял безнадежность
Меня издавна мучившей мечты.
Мою любовь, и страсть мою, и нежность
Ни перед кем я не пролью, - и ты,
Моя душа, смиришь свою мятежность,
В напрасной жажде вешей Красоты!

Как сладостно на голос Красоты,
Закрыв глаза, стремиться в безнадежность
И бросить жизнь в кипящую мятежность!
Как сладостно сгореть в огне мечты,
В безумном сне, где слиты „я“ и „ты“,
Где ранит насмерть лезвиями нежность!

Но в мире, где любовь на время, - нежность
Лишь оскорбленье вешей Красоты.
Не бейся, сердце! В этой жизни ты
Должно быть из железа! Безнадежность
Горит над обликом твоей мечты.
Смири, смири своей алчбы мятежность!

Достаточно позора! Всю мятежность
Своих порывов помню! Помню нежность
Своих признаний! Весь обман мечты!
И что ж! Во храме лживой Красоты
Я слышал, как смеётся Безнадежность,
И сам, в отчаяньи, стонал: „Не ты!“

Царица дум и всех желаний! Ты
Не явишь лика. Взоров безмятежность
Мне не покажешь. Ты не примешь нежность
Моих усталых губ. Ты „безнадежность“
Дашь мне девизом. Тайну Красоты
Дано мне знать лишь в призраке мечты.

И буду я над пропастью мечты
Стоять, склоняясь, повторяя: „Ты?“,
Любуясь ликом вешей Красоты.
И пусть звучит в моих стихах мятежность!
Там вся любовь, вся страсть моя, вся нежность, -
Но их, смеясь, венчает Безнадежность.

Игорь Северянин**Секстина**

Предчувствие - томительней кометы,
 Непознанной, но видимой везде.
 Послушаем, что говорят приметы
 О тягостной, мучительной звезде.
 Что знаешь ты, учёный! сам во тьме ты,
 Как и народ, светлеющий в нужде.

Не каждому дано светлеть в нужде
 И измерять святую глуть кометы...
 Бодрись, народ: ведь не один во тьме ты, -
 Мы все во тьме - повсюду и везде.
 Но вдохновенна мысль твоя к звезде,
 И у тебя есть верные приметы.

Не верить ли в заветные приметы,
 Добытые забытыми в нужде?
 Кончина мира, скрытая в нужде, -
 Предназначенье тайное кометы;
 И ты, мужик, твердишь везде, везде,
 Что близок час... Так предрешил во тьме ты.

Как просветлел божественно во тьме ты!
 Пророчески туманные приметы;
 Они - костры, но те костры - везде...
 Народный гений, замкнутый в нужде,
 Один сумел познать мечту кометы
 И рассказать о мстительной звезде.

Я вижу смерть, грядущую в звезде,
 И, если зло затерянный во тьме ты
 Пророк-поэт языческой приметы
 Мне говоришь об ужасах кометы,
 Сливаюсь я с тобой, и о нужде
 Хочу забыть: к чему? ведь смерть везде!

Она грядёт, она уже везде!...
 Крылью привет карающей звезде -
 Она несёт конец земной нужде...
 Как десять солнц, сверкай, звезда, во тьме ты,
 Жизнь ослепи и оправдай приметы
 Чарующей забвением кометы!

Игорь Северянин

Секстина

Я заклею, как некогда Бодлэр:
 То - я скорблю, то - мне от смеха душно.
 Читаю отзыв, точно ем „эклер“:
 Так обо мне рецензия... воздушно.
 О, критика - проспавший Шантеклер! –
 „Ку-ка-ре-ку!“, ведь, солнце не послушно.

Светило дня душе своей послушно.
Цветами зла увенчанный Бодлэр,
 Сам - лилия... И критик-шантеклер
 Сконфуженно бормочет: „что-то душно“...
 Пусть дирижабли выглядят воздушно,
 А критики - забудут про „эклер“.

Прочувствовать талант - не съесть „эклер“,
 Внимать душе восторженно, послушно –
 Владеть душой; нельзя судить воздушно, -
Поглубже в глубь: бывает в ней Бодлэр.
 И курский соловей поёт бездушно,
 Когда ему мешает шантеклер.

Иному, впрочем, ближе „шантеклер“.
 Такой „иной“ воздушен, как „эклер“,
 И от такого вкуса - сердцу душно.
 „Читатель средний“ робко и послушно
 Подумает, что пакостен Бодлэр,
 И примется бранится не воздушно...

И в воздухе бывает не воздушно,
 Когда летать захочет шантеклер,
 Иль авиатор, скушавший „эклер“,
 Почувствует (одобришь ли, Бодлэр?)
 Почувствует, что сладость не послушна,
 Что тяжело под ложечкой и душно...

Близка гроза. Всегда предгрозье душно.
 Но хлынет дождь живительный воздушно, -
 Вздохнёт земля свободно и послушно.
 Близка гроза! В курятник, Шантеклер!
 В моих очах éclair, а не „эклер“!
 Я отомщу *собой*, как - Бодлэр!

Бенедикт Лившиц**Сентиментальная Секстина**

Он угасал в янтарно-ярком свете.
 Дневное небо, солнечный виссон,
 Земля в цвету, властительные сети
 Земной весны - в мечтательном поэте
 Не пробуждали песен. Бледный, он
 Всегда был замкнут в свой любимый сон.

Когда-то близкий, невозвратный сон:
 В колеблющемся сумеречном свете -
 Заглохший сад, скамья, она и он.
 Молчание. Предчувствия. Виссон
 Поблекших трав. На ней и на поэте -
 Плакучей ивы пепельные сети.

И чьи-то руки - сладостные сети -
 Его влекут в любовный тихий сон.
 Старинная легенда о поэте
 И девушке, забывших все на свете,
 Отвергнувших и пурпур и виссон!
 Безмолвный сад, где лишь она и он!

Мечты, мечты!.. Как рыба-рыбка сказки, он
 Проспал улов, и разорвались сети,
 И он глядит: идет ко дну виссон
 Златых чешуй, и тает, тает сон
 В безжалостном янтарно-ярком свете:
 Проклятье дня почивает на поэте.

Увы, нельзя все время о поэте
 Грустить и ждать: когда, когда же он
 Поймет тебя?.. Нельзя в вечернем свете,
 Сквозь тонкие, как паутина, сети
 Глядеться вечно в свой заветный сон,
 Где - ложе страсти, пурпур и виссон.

Шурши, осенний царственный виссон,
 Нашептывай секстину о поэте,
 Ушедшем в свой любимый давний сон,
 В забытый сад, где грустно бродит он,
 Больной поэт, где чуть трепещут сети
 Плакучих ив, застывших в сером свете.

При свете дня и пепел, и виссон,
 И сети ив, и строфы о поэте
 Смешны, как он, но это - вещий сон.

Михаил Кузмин

Не верю солнцу, что идет к закату,
 Не верю лету, что идет на убыль,
 Не верю туче, что темнит долину,
 И сну не верю - обезьяне смерти,
 Не верю моря лживому отливу,
 Цветку не верю, что твердит: „Не любит!“

Твой взор мне шепчет: „Верь: он любит, любит!“
 Взойдет светило вопреки закату,
 Прилив шумящий - брат родной отливу,
 Пойдет и осень, как весна, на убыль,
 Поют поэты: „Страсть - сильнее смерти!“
 Опять ласкает луч мою долину.

Когда придешь ты в светлую долину,
 Узнаешь там, как тот, кто ждет, полюбит.
 Любви долина - не долина смерти.
 Ах, нет для нас печального закату:
 Где ты читал, чтоб страсть пошла на убыль?
 Кто приравнять ее бы мог отливу?

Я не отдамся никогда отливу!
 Я не могу предать мою долину!
 Любовь заставлю не идти на убыль.
 Я знаю твердо: „Сердце вечно любит
 И не уклонит линии к закату.
 Всегда в зените - так до самой смерти!“

О друг мой милый, что страшиться смерти?
 Зачем ты веришь краткому отливу?
 Зачем ты смотришь горько вслед закату?
 Зачем сомненье не вступать в долину?
 Ведь ждет в долине, кто тебя лишь любит
 И кто не знает, что такое убыль.

Тот, кто не знает, что такое убыль,
 Тот не боится горечи и смерти.
 Один лишь смелый мимо страха любит,
 Он посмеется жалкому отливу.
 Он с гор спустился в щедрую долину.
 Огнем палимый, небрежет закату!

Конец закату и конец отливу,
 Конец и смерти - кто вступил в долину.
 Ах, тот, кто любит, не увидит убыль!

THE UNIVERSITY OF CHICAGO
LIBRARY

Вольф Шмид

АПОГЕЙ СОБЫТИЙНОСТИ В БРАТЬЯХ КАРАМАЗОВЫХ

1

Хотя прокурор в судебном процессе над Дмитрием Карамазовым видит подсудимого насквозь и проницательно реконструирует убийство, он ошибается принципиально. Правдивое описание действительного хода происшествий он называет «нелепым и неправдоподобным» (15, 142),¹ а все не совпадающие с его реконструкцией мотивы для него являются «неестественными» (15, 143). Ошибка прокурора состоит в том, что, реконструируя ход действий, он придерживается доксы (т. е. того, что, по мнению большинства представителей определенного общества, является естественным, нормальным, ожидаемым), не считаясь с возможностью парадокса – неожиданного, исключительного, нарушающего норму.² Соблазненный правдоподобностью своей реконструкции, он совсем упускает из виду возможность того, что нарратология называет «событием». Событием же является образ поведения Дмитрия, его отказ от убийства перед самым его совершением. Дмитрий не осознает, что побудило его не совершить запланированное убийство, он догадывается только о каких-то неземных вмешательствах, вследствие которых «черт был побежден» (14, 426). В процессе следствия ему становится ясно, что его правдивые показания для следователя и прокурора, т. е. по масштабам доксы, должны выглядеть как чистая «поэма – в стихах!» (там же). Читатель же по идейному рисунку всего романа может заключить, что событие неожиданного – и для самого героя неожиданного – отказа от запланированного убийства вызвано «неестественным», по словам прокурора, фактором, который на языке этого романа следует называть голосом совести.

¹ Все цитаты из романа даются по изданию: Достоевский Ф.М. 1976. *Полное собрание сочинений в 30 т.*, т.т. 14 и 15, Л. В тексте указаны том и страница.

² Хорст-Юрген Герик (Gerigk 1968) указывает на то, что Достоевский, вводя объективно ложные показания надежного, как всем кажется, свидетеля Григория, сделал правду «непримлемой».

Событие – это стержень нарративного произведения. Нарратология понимает событие как специальную форму изменения состояния, состояния внешнего или внутреннего, того или другого актора. Каждое событие является изменением состояния, но отнюдь не каждое изменение состояния является событием. Чтобы быть полноценным событием в эмфатическом смысле этого слова, в смысле гетевского «свершившегося неслыханного происшествия»³ или в смысле лотмановских дефиниций, предусматривающих, например, «перемещение персонажа через границу семантического поля» (Лотман 1970, 282) или «пересечение запрещающей границы» (там же, 288), изменение состояния должно выполнять определенные условия. Под событием мы подразумеваем внеочередное, нетривиальное, не повторяющееся изменение состояния. Событие имеет характер парадокса. Нарушая доксу, оно противоречит общепринятому, всеми ожидаемому (Шмид 2001). Докса – это *script*, а событие – это выпад из *script*'а. События могут обладать разными степенями событийности. Самые событийные события не только нетривиальны и неожиданы, но также в высшей мере консекутивны и необратимы (Шмид 2003, 13-18).

В литературе события предстают, как правило, как внутренние, ментальные. Образцы ментальных событий создали Достоевский и Толстой. Событие у Достоевского и Толстого заключается во внутренней, ментальной перемене и воплощается в том когнитивном, душевном или нравственном «сдвиге», который обозначается такими понятиями, как «прозрение», «просветление» или «озарение». Событие приобретает образцовое осуществление в «воскресении» Раскольникова, во внезапном познании Левиным и Безуховым смысла жизни, в конечном осознании братьями Карамзовыми собственной виновности. В такой модели мира герой способен к глубокому, существенному самоизменению, к преодолению своих характерологических и нравственных границ.

В постреалистическом нарративе возможность подобных фундаментальных изменений в корне оспаривается. В прозе Чехова, события в том или другом аспекте не получаются, хотя герои и нередко стремятся к резкой перемене, к другому образу жизни. Изменение состояния существует или только в мечтах героев, или же происходит слишком поздно, чтобы еще оказать влияние на жизнь героя. В некоторых случаях изменение или снимается возвращением героя к прежнему состоянию, или же обесценивается повторением.

³ К Эккерману 25 янв. 1827 г. (Эккерман И.П. 1986. *Разговоры с Гете в последние годы его жизни*, М., 211).

Апогей событийности в русской литературе мы находим в *Братьях Карамазовых*. Событийность здесь достигает максимального воплощения в цепной реакции обращений, исходящей от внезапного и для всех неожиданного перерождения умирающего Маркела и включающей посредством обращения Зиновия-Зосимы Алешу, Грушеньку, Дмитрия и даже Ивана. Эта цепная реакция заметна даже в изменении теоретизирующего школьника Коли Красоткина, превращающегося из хмурого социалиста в любезного вожака детей.

События обращения оказываются в мире Достоевского в высшей мере необратимыми и консекутивными. Достоевский моделирует ментальные события как явления динамические и синергетические, распространение которых основывается на влиянии образцов и на содействии их носителей.

3

Цепная реакция обращений пускается в ход перерождением умирающего Маркела. Старший брат Зосимы представлен молчаливым юношей, хорошо учащимся в школе, но не сходящимся со своими товарищами. Он попадает под влияние ссыльного вольнодумца и под этим влиянием отрицает существование бога, отказывается поститься и бранит храм божий.⁴ Заболев скоротечной чахоткой, Маркел находится на грани смерти. В этой ситуации, к удивлению всех, он высказывает готовность говеть, чтобы обрадовать и успокоить мать. После этого с ним происходит странная перемена, о которой нам сообщает Зосима: «Изменился он весь душевно – такая дивная началась в нем вдруг перемена!» (14, 261) Теперь Маркел даже позволяет старой няне зажечь лампадку перед образом: «Ты богу, лампадку зажигая, молишься, а я, на тебя радуясь, молюсь. Значит, одному богу и молимся» (14, 262). Эти слова Маркела, по свидетельству Зосимы, казались всем «странными». Умирающий впоследствии приходит к ряду утверждений, которые в идейном рисунке романа оказываются центральными: Во-первых – это эмфатическое приятие мира сего: «жизнь есть рай, и все мы в раю, да не хотим знать того, а если бы захотели узнать, завтра же и стал бы на всем свете рай» (14, 262). Во-вторых, эти высказывания относятся к признанию всеобщей виновности: «всякий из нас пред всеми во всем виноват, а я более всех [...], всякий пред всеми за всех за все виноват» (там же). Третья тема – это похвала божьему миру: «была такая божия слава кругом меня: птички, деревья, луга, небеса, один я жил в позоре, один все обесчестил, а красы и славы не заметил вовсе» (14, 263). Эти слова родным кажутся опять странными. Когда Маркел, глядя на птиц,

⁴ Наделенный такими чертами, Маркел становится эквивалентом Ивана Карамазова и, в какой-то степени, даже и Смердякова.

стал просить у них прощения за то, что он и перед ними согрешил, «этого уж никто тогда у нас не мог понять» (там же).

Перемена Маркела является событием в полном эмфатическом смысле этого слова. Происходит всех удивляющее радикальное и глубочайшее душевное и умственное изменение героя. В короткий срок жизни, который остается молодому человеку, это изменение свою продолжительность доказать не может, но оно приобретает высочайшую консекутивность тем, что влечет за собой внутренние изменения и других героев.

4

На фоне вышесказанного возникают следующие вопросы:

1. Какие обстоятельства и факторы вызывают в герое новый образ мышления?
2. Как обнаруживается ментальное событие и какие явления сопутствуют ему?
3. Какие последствия в мышлении и практических действиях героя влечет за собой событие? Каким образом перемена взглядов героя сказывается на его жизни?

1. Первый вопрос касается мотивировки события. Перемена Маркела мотивируется двояко. Недоумевающая мать обосновывает странные и всех удивляющие его слова болезнью. А немецкий врач Эйзеншмидт устанавливает диагноз начинающегося «помешательства». Но эта реалистическая мотивировка оказывается в контексте всего романа малоудовлетворительной. Достоевский требует от своего читателя, чтобы он не просто принял болезнь и помешательство как достоверные обоснования перемены, а противопоставил им другую, нереалистическую, религиозную мотивировку. Вспомним, что вся история Маркела сообщается в житии Зосимы, составленном Алешей со слов Зосимы. Для жанра жития обращения являются основополагающими.⁵ Закон жанра проявляется и на мотивировке перемены Маркела. Таким образом, Достоевский указывает на потустороннюю основу перемены Маркела, не принося ей в жертву возможности реалистической, психологической мотивировки.

Мотивировочная амбивалентность характерна для этого романа. Не забудем, что перемену вызвал не чисто трансцендентный импульс, а нечто очень посюстороннее. Маркел собирается говеть, чтобы угодить матери: «Я это, матушка, собственно для вас делаю, чтоб обрадовать вас и

⁵ В этой связи характерно, что Зосима в своем перечне особенно поучительных «священных историй» называет «из Деяний апостольских обращение Савла (это непременно, непременно!)» (14, 267), прототип историй об обращении.

успокоить» (14, 261). Это значит: в основе перемены лежат в конечном счете угрызения совести и любовь к матери. Совесть и любовь оказываются и в других душевных переменных в этом романе посредниками между человеком и потусторонним миром. В религиозной модели Достоевского совесть и любовь устанавливают связь человека с трансцендентностью.

2. Второй вопрос относится к воплощению ментального события. Перемена Маркела происходит не только из любви, но и обнаруживается в его неожиданной любви к людям и к миру божьему. К большому удивлению людей, Маркел, до сих пор нелюдимый и суровый, относится вдруг ко всем чрезвычайно ласково, проявляет непонятную для всех радость жизни, любит птиц и признает перед ними свою виновность. Здесь уже ясно обрисовываются контуры идейного рисунка всего романа: любовь к людям неразрывно связана с приятием божьего мира, с любованием красотой природы, с признанием собственной виновности и с радостью. Но нельзя упускать из виду, что вера, пропагандируемая здесь автором, направлена не столько на трансцендентность, сколько на посюсторонность, на божий мир. Любовь и любование красотой этого мира носят черты францисканского имманентизма, даже пантеизма. В вере умирающего Маркела бог фигурирует не как трансцендентное существо, а сливается с любовью, с красотой и с радостью, в которых он проявляется.⁶

3. Третий вопрос относится к консеквентности перемены Маркела. Маркел оказывается упомянутым в эпиграфе романа пшеничным зерном, которое, умирая, приносит много плода. Его приятие земного мира и похвала «божьей славы», будут впоследствии посланием Зосимы, который вслед за книгой Иова повторит восхваление совершенства божьего творения.⁷ Францисканская любовь к птицам связывает умирающих мальчиков Маркела и Илюшу. Признание в личной виновности становится связующим звеном в цепи прозрений и озарений.

⁶ Для теологии Достоевского показательным, что в вышецитированных словах Маркела к няне сопоставляются молитва няни и радость Маркела как разные, но равноправные способы обращения к богу («Значит, одному богу и молимся»).

⁷ «Всякая-то травка, всякая-то букашка, муравей, пчелка золотая, все-то до изумления знают путь свой, не имея ума, тайну божью свидетельствуют [...] Истинно [...] все хорошо и великолепно, потому что все истина. Посмотри [...] на коня, животное великое, близ человека стоящее, али на вола, его питающего и работающего ему, понурого и задумчивого [...] все совершенно, все, кроме человека, безгрешно, и с ними Христос еще раньше нашего» (14, 267-268).

5

Следующий пример обращения – Зиновий-Зосима. Перемена гордого и тщеславного офицера Зиновия происходит перед самым поединком, им спровоцированным. Поднимаясь на рассвете, Зиновий видит восходящее солнце («тепло, прекрасно») и слышит поющих птиц. Чистая природа заставляет его ощущать «нечто позорное и низкое» в своей душе (14, 270). И вдруг он догадывается о причине тяжелого чувства. Не предстоящая дуэль, не страх смерти удручают его, а воспоминание о том, как он вчера избил своего денщика: «Экое преступление! словно игла острая прошла мне всю душу насквозь» (там же). Сознание виновности и стыд влекут за собой резкую перемену образа мышления и жизни. И в этом случае совпадают прозвучание голоса совести и любование божьей природой. Зосима помнит:

Стою я как ошалелый, а солнышко-то светит, листочки-то радуются, сверкают, а птички-то, птички-то бога хвалят [...] Закрыл я обеими ладонями лицо, повалился на постель и заплакал навзрыд. И вспомнил я тут моего брата Маркела и слова его перед смертью слугам. (14, 270)

Помня слова умирающего брата о виновности всякого перед всем и за всех, Зиновий повторяет за Маркелом убеждение в том, что «жизнь есть рай» и что стоит только захотеть понять это, «и тотчас же он настанет во всей красоте своей» (14, 272). Это одно из ключевых мест романа, где теодицея проводится через космодицею, где существование бога доказывается красотой его творения.

6

Учением Маркела о том, что «жизнь есть рай» и что «всякий человек за всех и за все виноват», заражается и «таинственный посетитель», о котором повествуется в житии Зосимы. Этот человек, убивший любимую женщину во «мстительной ревнивой злобе», решается под впечатлением образцового поведения Зиновия объявить о своем преступлении. Однако он переживает еще более вескую перемену: признавшись перед Зиновием в своем преступлении, он приходит еще раз с намерением убить Зиновия из ненависти и из желания «отомстить ему изо всех сил за все» (14, 283). Зиновий никогда не был ближе к смерти. Таинственный посетитель сообщает ему: «Но господь мой поборол диавола в моем сердце» (там же).⁸

⁸ Формула, которую впоследствии (14, 428) употребит Дмитрий (см. цитату выше).

Мы имеем дело опять с голосом совести, который подсказывает крайне событийный отказ от запланированного убийства.

Заметим, что и Иван вполне способен к перемене. Он обнаруживает, хотя лишь в зачаточной мере, голос совести и любование природой. О первом говорит спасение замерзающего пьяного мужичонки, которого раздраженный Иван оттолкнул в снег, зная, что тот замерзнет. В раздвоении сознания Ивана Достоевский изображает бунт совести против теории. Устами Алеши автор ставит диагноз:⁹ «муки гордого решения, глубокая совесть» (15, 89). Таким образом, начинающееся раздвоение сознания открывает для Ивана возможность обращения. Второе, т. е. любование природой, обнаруживается в признании Ивана перед Алешей, что он любит «клеякие весенние листочки, голубое небо» (14, 210),¹⁰ и любит их прежде логики. Обращение Ивана в романе только намечается как возможное или начинающееся развитие, но результативность этого события остается под вопросом. Ясновидящий, одаренный аукториальной компетенцией Алеша констатирует два возможных исхода духовного развития Ивана: «Или восстанет в свете правды, или [...] погибнет в ненависти, мстя себе и всем за то, что послужил тому, во что не верит» (15, 89).¹¹

7

Во встрече Алеши и Грушеньки, в столкновении двух якобы оценочных антагонистов романного мира, происходит двоякая, обоюдная перемена. Алеша, после смерти Зосимы готовый «взбунтоваться» против бога своего, идет с Ракитиным к грешнице в ожидании «злую душу найти» и находит «сестру искреннюю», «душу любящую», восстанавливающую его душу (14, 318). А Грушенька, в мучительном ожидании своего польского соблазителя, признается, что Алеша ей «сердце перевернул» (14, 323). Давно намеревавшаяся «проглотить» чистого юношу, она соскакивает с его колен, как только узнает о его горе. Щадя Алешу, Грушенька дает ему «луковку», т. е. совершает тот поступок милосердия, который, по рассказанной ею легенде, как бы ни незначителен он был, открывает и величайшему грешнику рай. И Алеша, не презирая грешницу, а обращаясь с ней

⁹ Когда в рамках настоящей статьи речь идет об «авторе», имеется в виду абстрактный автор, а именно тот облик колеблющегося между *pro* и *contra*, раздваивающегося на верующую и на сомневающуюся инстанцию абстрактного автора, который преследует идею теодицеи и пропагандирует интуитивную веру. Рупор этого Достоевского I – Алеша, между тем как позиция Достоевского II, т. е. сомнение и обвинение бога, провозглашается Иваном (см. Шмид 1996).

¹⁰ То, что «клеякие листочки» являются цитатой из стихотворения Пушкина «Еще дуют холодные ветры» (1828; см. Тегас 2002, 217), не может не бросать некую тень литературности на восприятие Иваном природы.

¹¹ Второй возможностью Алеша называет, даже того не подозревая, мотивы, побуждающие Смердякова к самоубийству – ненависть и жажда мести.

уважительно, дает ей «луковку», по его словам, «одну самую малую луковку, только, только!» (14, 323). Дразнящий Ракитин, заметив обоюдную перемену, констатирует: «Расслабели обоюдно, плакать сейчас начнут!» (14, 318). Алеша преодолевает свое горе, свои сомнения и будет готов к «Кане галилейкой». А мстительная Грушенька будет готова к прощению соблазнителя, готова к любви к Дмитрию и к совместной жизни с ним, куда бы суд его ни приговорил. Ракитин, который не раз высказывает правду (как, впрочем, и другие отрицательные герои романа – старый Карамазов, даже Смердяков и, не в последнюю очередь, дьявол в кошмаре Ивана), и в этот раз оправдан своими язвительными вопросами: «Что ж, обратился грешницу? [...] Блудницу на путь истины обратился? Семь бесов изгнал, а?» (14, 324).

8

Указанной цепи обращений, основывающейся на убеждении, что всякий перед всеми и за всех виноват, противостоит в романе другая цепь, принцип которой заключается в формуле «все позволено». Эта формула, на которую многие (включая многочисленных толкователей) ссылаются, исходит от Ивана. Но у Ивана пресловутая формула является частью условного предложения: *Если нет бессмертия души, то все позволено*, о чем ее употребители, как правило, помалкивают.¹²

И в злодеянии мы наблюдаем событийность. Преступник у Достоевского совершает преступление сознательно и намеренно, в полной, ничем не ограниченной свободе (см. Gerigk 1986; 1991). И в отрицательных поступках и речах, изображаемых в романе, имеется цепная реакция: исходя от богохульственных идей Ивана, высказывающего в течение повествуемой истории в своих многочисленных текстах весьма разные идеи, эта цепь связывает Ракитина, Смердякова и Великого инквизитора и – на определенное время и в смягченном виде – Колю Красоткина.

9

Подведем итоги в форме трех тезисов и отметим, наконец, некую двойственность в религиозной мотивировке событийности:

¹² Условность этой формулы, нередко пропускаемая в ее передачах, явствует из пересказа идей Ивана Миусовым: «уничтожьте в человечестве веру в свое бессмертие, в нем тотчас же иссякнет не только любовь, но и всякая живая сила, чтобы продолжать мировую жизнь. Мало того: тогда ничего уже не будет безнравственного, все будет позволено, даже антропофагия» (14, 64-65). Иван подтверждает: «Нет добродетели, если нет бессмертия» (14, 65).

1. Достоевский инсценирует события обращения в их возникновении, делая читателя свидетелем этого.
2. Достоевский моделирует событийность как явление динамическое, распространяющееся, подлежащее влиянию и заражению и происходящее в содействии всех ее участников.
3. Основным условием положительного события является, по программе романа, вера в бессмертие души. Несмотря на то, что Достоевский ответственность за мир возлагает на свободного индивида, послание романа заключается в том, что преодоление человеком характерологических и нравственных границ возможно только на основе веры. Совесть и любовь являются, по идее романа, нитями, связующими человека с трансцендентностью. Поэтому совесть и любовь безошибочны. Всякие попытки обоснования нравственности на земных, внерелигиозных началах обречены на крушение, потому что человек сам по себе, по убеждению Достоевского I, силы к любви и состраданию не имеет.¹³
4. Но с другой стороны, максималистская событийность *Братьев Карамазовых* придает этому роману-завещанию, «этому теоморфному тексту» (Смирнов 1996а; 1996b) некую утопически-имманентистскую окраску. Недаром Зосима рисует утопическую картину мира сего, в котором преступления уменьшатся «в невероятную долю» (14, 61). Это напоминает утопический социализм. И не случайно событию обращения в романе несколько раз сопутствует убеждение, что «жизнь есть рай». Мы находимся здесь у истоков большой двойственности последнего романа Достоевского: Его событийность предполагает трансцендентность. А трансцендентность должна сказываться уже на этом мире. Но если Дмитрий «хочет [...] всем сделать что-то такое, чтобы не плакало больше дите», то такое решение (в идейном рисунке романа противопоставляемое богохульным теоретическим умозаключениям Ивана по поводу страдания детей) возникает как и изменяющееся поведение Маркела, Зиновия и других из человеческого сострадания. Если событие возможно на основе чувства, интуиции, совести и любви, то трансцендентность или не нужна, или постулируется лишь в качестве отвлеченного гаранта правильности таких эмоциональных побуждений.
5. Как бы Достоевский ни стремился к примирению реализма с агиографией, как бы ни старался он написать реалистическое житие и тем самым

¹³ Эту идею автора провозглашает в романе Иван: «чтобы человек любил человечество – не существует вовсе, и [...] если есть и была любовь на земле, то не от закона естественного, а единственно потому, что люди веровали в свое бессмертие» (14, 64). Возможность добродетели без веры в бессмертие души защищается в романе только бессовестным семинаристом Ракитиным (14, 76).

осуществить реализм «в высшем смысле» этого слова, в его романе все-же ошутим разрыв между имманентной и трансцендентой мотивировкой.

6. Достоевский стремился к равновесию религиозного и этического, чудесного и реалистического обоснований. Осуществляя такое равновесие, он создал высоко событийностный роман, который предстает как «обюдоострое орудие» (14, 27), как роман «о двух концах».

Л и т е р а т у р а

- Gerigk H.-J. 1968. «Text und Wahrheit. Vorbemerkungen zu einer kritischen Deutung der „Brüder Karamasow“», Koschmieder E., Braun M. (Hrg.), *Slavistische Studien zum VI. Internationalen Slavistenkongreß in Prag 1968*, München, 331-348.
- 1991. «Dostojewskij: Der Kriminologe als Dichter», Hirdt W. (Hg.), *Europas Weg in die Moderne*, Bonn, Berlin, 19-9.
- 1986. «Der Mörder Smerdjakow. Bemerkungen zu Dostojewskijs Typologie der kriminellen Persönlichkeit», *Dostoevsky Studies*, Bd. 7, 107-122.
- Лотман Ю.М. 1970. *Структура художественного текста*, М.
- Смирнов И.П. 1996. «Преодоление литературы в „Братьях Карамазовых“ и их идейные источники», *Die Welt der Slaven*, Bd. XLI, 275-298.
- 1996. «От „Братьев Карамазовых“ к „Доктору Живаго“», *Роман тайн „Доктор Живаго“*, М., 154-197.
- Terras V. 2002. *A Karamazov Companion*, Madison.
- Шмид В. 1996. «„Братья Карамазовы“ – надрыв автора, или роман о двух концах», *Континент*, 90, М., Париж, 276-293.
- 2001. «Заметки о парадоксе», Маркович В.М., Шмид В. (ред.), *Парадоксы русской литературы*, СПб., 10-16.
- 2003. *Нарратология*, М.

wschmid@uni-hamburg.de

Riccardo Nicolosi

ABNORME INDIZES. ANMERKUNGEN ZU DEN FINGER-ZEICHEN IN DEN BRÜDERN KARAMAZOV

I.P. in dankbarer Erinnerung an das „degenerierte“ Sommersemester 2003

In den *Brüdern Karamazov* kommen auffällig viele Finger vor. Ihre Auffälligkeit besteht zum einen in ihrer Entstellung, da es sich meistens um blutige, verletzte, groteske oder gar monströse Finger handelt; zum anderen fallen manche Finger wegen ihres stark motivierten oder auch auffallend unmotivierten Auftretens auf. Zwischen Entstellung, Motiviertheit und Beiläufigkeit weisen diese Finger auf ihre eigene Präsenz hin und verlangen nach der Zuschreibung einer semiotisch-semantischen Funktion. Worauf zeigen diese Finger? Die erste Vermutung lautet: Die Finger in den *Brüdern Karamazov* scheinen innerfiktional eine deiktische Funktion zu erfüllen und zwar in dem Sinne, dass sie oft zu indexikalischen Zeichen bzw. Indizien werden.

Diesen Zusammenhang zwischen Finger, Index und Indiz illustrieren am besten zwei Szenen im Roman: In seiner letzten Begegnung mit Aleša vor dem Mord zeigt Mitja mit seinen Fingern wiederholt auf eine Stelle im oberen Teil seiner Brust, woran sich Aleša bei seiner Einvernahme im Prozess plötzlich erinnert: „Aber nicht mit der Faust!“ rief Aljoscha. „Er zeigte mit den Fingern auf etwas und zeigte hierher, an diese Stelle, sehr hoch oben...“¹ Dies liefert einen kleinen Beweis, „die Andeutung eines Beweises“, dass der Beutel mit den anderthalb tausend Rubeln wirklich existiert hat, d.h. dass Mitja den Raub- und Vätermord nicht begangen hat. Das Zeigen mit den Fingern auf das Geld wird zum Index und zugleich Indiz der Präsenz des Geldes. Auch in einer weiteren Szene stellen sich Mitjas Finger zur Schau und prägen sich ins Gedächtnis der fiktionalen Figuren, werden aber diesmal zum Indiz gegen ihn: Blutüberströmt halten sie „regenbogenfarbene Hundertrubelscheine“ fest, als Mitja sich beim

¹ Dostojewskij, Fjodor Michailowitsch: *Die Brüder Karamazow*. Aus dem Russischen übertragen von Hans Ruoff und Richard Hoffmann, 18. Auflage München 2002 (im Folgenden zitiert mit geringfügigen Änderungen als: BK), 898. „Да и не кулаком! – восклицал Алеша, – а именно указывал пальцами, и указывал сюда, очень высоко...“ Dostoevskij, Fedor M.: *Polnoe sobranie sočinenij v tridcati tomach*, L. 1972-1990 (im Folgenden zitiert als: PSS), Bd. 15, 110.

jungen Beamten Perčotin seine Pistolen zurückholt.² Diese Finger hatten kurz davor lediglich den verletzten Kopf des am Boden liegenden Grigorij betastet;³ sie werden aber zum ersten, in seiner Auffälligkeit offensichtlichen Beweis der Schuld und Depravation Mitjas,⁴ wie auch der Verteidiger Fetjukovič in seinem Schlussplädoyer hervorhebt.⁵

Finger als Indexzeichen können aber auch in einem indirekten Zusammenhang mit Indizien stehen, wie z.B. die zitternden Finger Ivans, die im letzten Gespräch mit Smerdjakov unfähig sind, das Päckchen mit den dreitausend Rubeln aufzumachen: Sie sind zunächst das bloße Symptom eines bestimmten geistigen Zustandes, der aber wiederum aus dem Kontakt mit dem erdrückenden Beweis der faktischen Schuld Smerdjakovs und zugleich der moralischen Mitschuld Ivans entsteht.⁶

Andere Finger stehen hingegen in keinem offensichtlichen Bezug zur Indexikalität, wobei manche als Symbole gelesen werden können, während andere gerade wegen ihrer semiotisch unbestimmbaren Unmotiviertheit auffallen. Allen gemeinsam ist jedoch eine auffällige Entstellung, die häufig die Folge von Verletzungen ist. So beispielsweise bei Aleša, dessen Mittelfinger von Ijuša bis auf den Knochen durchgebissen wird, um sich für die Beleidigung zu rächen, die Mitja seinem Vater zugefügt hatte (BK: 245; PSS: XIV, 163). Schwarz und mit einem Bluterguss unter dem Nagel ist Lisas Finger, nachdem sie ihn in den Türspalt gesteckt und die Tür mit allen Kräften zugeschlagen hat. Dies geschieht am Ende des Kapitels „Бесенок (Der kleine Teufel)“, in dem die Finger als zentrales Leitmotiv im Gespräch zwischen Lisa und Aleša fungieren. Sie prägen bildlich das Schwanken zwischen sadistischer und masochistischer Haltung bei Lisa, die von der Freude beim Gedanken an die Beobachtung eines gekreuzigten

² „Бумажки были все сторублевые, радужные, придерживал он их окровавленными пальцами“ (PSS: XIV, 359).

³ „Но кровь лилась, лилась ужасно и мигом облила горячею струей дрожащие пальцы Мити“ (PSS: XIV, 356); „Doch das Blut strömte, es strömte entsetzlich und rann wie ein heißer Strom über Mitjas zitternde Finger“ (BK: 529).

⁴ „Но ведь это же бред, господа, бред! – восклицал исправник, – посмотрите на него: ночью, пьяный, с беспутной девкой и в крови отца своего... Бред! Бред!“ (PSS: XIV, 400). „Aber das ist doch unerhört, meine Herrschaften, das ist unerhört!“ rief der Kreispolizeichef. „Sehen Sie an: nachts, betrunken, mit einem hiederlichen Frauenzimmer und vom Blut seines Vaters befleckt... Unerhört! Unerhört!“ (BK: 592).

⁵ „Да, эта совокупность ужасна; эта кровь, эта с пальцев текущая кровь, белее в крови [...]“ (PSS: XV, 167). „Ja, dieses Zusammentreffen ist entsetzlich: das Blut, dieses von den Fingern rinnende Blut, die Wäsche voll Blut [...]“ (BK: 983).

⁶ „Иван шагнул к столу, взялся было за пачку и стал ее развертывать, но вдруг отдернул пальцы как будто от прикосновения какого-то отвратительного, страшного гада. Пальцы-то у вас все дрожат-с, в судороге“, – заметил Смердяков и сам не спеша развернул бумагу. Под оберткой оказались три пачки сторублевых радужных кредиток“ (PSS: XV, 60). „Ivan trat an den Tisch, nahm das Päckchen und begann es auszuwickeln, doch plötzlich zog er die Finger zurück, als hätte er ein widerliches, schreckliches Reptil berührt. Ihre Finger zittern noch immer wie im Krampf“, merkte Smerdjakov und öffnete selber in aller Ruhe das Päckchen. Es kamen drei Bündel regenbogenfarbener Hundertrubelscheine zum Vorschein“ (BK: 827).

Jungen mit abgeschnittenen Fingern bis zum Genuss, die ihr die Vorstellung einer öffentlichen Verurteilung bereitet⁷, reicht. „Der Knabe mit den abgeschnittenen Fingern ist etwas Schönes, und auch verachtet zu werden ist etwas Schönes...“ (BK: 776)⁸ resümiert Lisa, bevor sie ihrer Verzweiflung mit dem oben beschriebenen Akt der Selbstverletzung Ausdruck gibt. Abgehackte Finger kommen erneut als Symbol der Selbsterniedrigung im Gespräch zwischen dem Hauptmann Snegirev und Aleša vor, als der Hauptmann das Abschneiden der eigenen Finger als tragikomische Genugtuung anbietet für den von seinem Sohn durchgebissenen Finger.⁹

Eine groteske, auffallend unmotivierte Entstellung weisen im Text Finger auf, die mit großen Ringen geschmückt sind. So beispielsweise die Finger des Teufels in Ivans Fiebertraum, an dessen rechter Hand „ein massiver goldener Ring mit billigem Opal“ prangt (BK: 842);¹⁰ oder auch im Falle des Untersuchungsrichters Nikolaj Parfenovič, an dessen „schmalen und bleichen Fingern stets mehrere ungemein große Ringe funkelten“ (BK: 604).¹¹ Diese Ringe ziehen Mitjas Aufmerksamkeit während der Voruntersuchung dermaßen auf sich, dass er – plötzlich und völlig unmotiviert – nach dem Metall von einem der Ringe fragt, als ob er „aus tiefem Nachdenken erwachen würde“ (BK: 646), wobei Mitja sein Interesse für den Ring genauso beiläufig gleich fallen lässt.¹²

Diese wiederholte Entstellung von Fingern steigert sich bis zur Abnormität bei der hypertrophen, sechsfingerigen Hand des Kindes von Grigorij, dem Diener von Fedor Karamazov. Diese monströse Hand steht am Anfang von einer Verkettung von Zeichen und deren Dekodierung, die den postulierten Zusammenhang zwischen Fingern, Abnormität, Index und Indiz deutlich erscheinen lässt. Dabei spielt eine entscheidende Rolle als „Dekodierungsinstanz“ Grigorij selbst, dessen Wahrnehmung der Welt primär indexikalisch ist. Es soll gezeigt werden, dass Grigorij's eindeutige (und sture) Eingliederung von Ereignissen in Kausalitätsketten fatale Folgen hat, da sie in einer Erfindung von Wirklichkeit – das

⁷ „Все меня обступят и будут показывать на меня пальцами, а я буду на всех смотреть. Это очень приятно“ (PSS: XV, 22). „Alle werden mich umringen und mit dem Finger auf mich zeigen, ich aber werde sie alle ansehen. Das ist angenehm“ (BK: 772).

⁸ „И мальчик с отрезанными пальчиками хорошо, и в призрении быть хорошо...“ (PSS: XV, 25).

⁹ „Жалею, сударь, о вашем пальчике, но не хотите ли я, прежде чем Илюшечку сечь, свои четыре пальца, сейчас же на ваших глазах, для вашего справедливого удовлетворения, вот этим самым ножом оттыпаю“ (PSS: XIV, 182f.). „Ich bedauere Sie wegen Ihres Fingers, Herr, aber wenn Sie wollen, so werde ich mir, bevor ich Iljušeča durchhaue, gleich vor Ihren Augen mit diesem Messer hier vier Finger abhacken, um Ihnen Genugtuung zu verschaffen“ (BK: 271).

¹⁰ „На среднем пальце правой руки красовался массивный золотой перстень с недорогим опалом“ (PSS: XV, 71).

¹¹ „На теньких и бледных пальчиках его всегда сверкали несколько чрезвычайно крупных перстней“ (PSS: XIV, 408).

¹² „...Это из чего у вас перстень? – перебил вдруг Митя, как бы выходя из какой-то задумчивости и указывая пальцем на один из трех больших перстней, украшавших правую руку Николая Парфеновича“ (PSS: XIV, 437).

„Phantom“ der offenen Tür – kulminiert, die zum entscheidenden Beweis der Schuld Mitjas wird. Die monströse Tücke des Wirklichen, die sich gegen die innerfiktionale Wahrheit der Unschuld Mitjas erfolgreich sperrt, hat seinen Dreh- und Angelpunkt in einer unzureichenden indexikalischen Lesart der Realität. Die Entstellung von Fingern in den *Brüdern Karamazov* verweist somit auf die Abnormität indexikalischer Zeichen, welche im Kontext eines Indizienprozesses demonstriert wird. Dabei wird der Mensch als *homo semioticus* bzw. seine Fähigkeit, Zeichen zu lesen und zu beherrschen, grundlegend in Frage gestellt: Die Brüchigkeit und Fehlbarkeit der semiotischen Dekodierung der Welt resultiert aus einer grundsätzlichen Unergründbarkeit des Realen, dessen Code nur die göttliche Vorsehung kennt.

Gehen wir der Reihe der Ereignisse nach. Im ersten Kapitel des dritten Buches wird analeptisch erzählt, wie die Geburt seines sechsfingerigen Sohnes Grigorij dermaßen entsetzte, dass er „bis zum Tage der Taufe nicht nur in Schweigen verharrte, sondern absichtlich in den Garten ging, um mit niemandem reden zu müssen“ (BK: 133).¹³ Vor der Taufe erklärt er schließlich, „man brauche das Kind überhaupt nicht zu taufen“, weil er „ein Drache sei; [...] es sei eine Verwechslung der Natur geschehen.“ [...] Man lachte darüber und taufte das arme Kind natürlich. Grigorij betete andächtig am Taufbecken, änderte aber seine Meinung über das Neugeborene nicht“ (BK: 134).¹⁴ Nach dem frühen Tod des Kindes beginnt Grigorij sich „mit heiligen Dingen zu beschäftigen“, wobei er u. a. das Buch Hiob liest. Gerade in der Nacht nach dem Tag, an dem Grigorij's Kind begraben worden war, ereignet sich die dramatische Geburt Smerdjakovs in der Badestube im Garten von Fedor Pavlovič. Wichtig dabei ist Grigorij's Interpretation dieses Vorfalles, da er aus einer temporal-syntagmatischen Ereignisreihe eine paradigmatische Kausalverknüpfung herleitet:

Grigorij nahm das Neugeborene, brachte es ins Haus, ließ seine Frau sich hinsetzen und legte ihr das Kind auf den Schoß, dicht an die Brust. „Das Kind kommt aus Gottes Hand – als Waise ist es mit allen verwandt, mit dir und mir erst recht. Unser verstorbenes Söhnchen hat es uns geschickt, und es stammt von einem Teufelssohn und einer Gerechten. Nähre es und weine künftig nicht mehr.“ (BK: 140)¹⁵

¹³ „[...] что не только молчал плоть до самого дня крещения, но и нарочно уходил молчать в сад“ (PSS: XIV, 88).

¹⁴ „[...] ребенка не надо бы крестить вовсе [...] потому это... дракон [...] смешение природы произошло [...] Посмеялись и, разумеется, бедненького ребеночка окрестили. Григорий молился у купели усердно, но мнения своего о новорожденном не изменил“ (PSS: XIV, 88).

¹⁵ „Григорий взял младенца, принес в дом, посадил жену и положил его к ней на колени, к самой ее груди: „Божье дитя-сирота – всем родня, а нам с тобой подавно. Этого покойничек наш прислал, а произошел сей от бесова сына и от праведницы. Питай и впрядь не плачь““ (PSS: XIV, 92f.).

Erst diese letzte eindeutige Sinnzuschreibung lässt uns Rückschlüsse auf Grigorijs Deutung der Geburt seines Sohnes ziehen, die er offensichtlich als Zeichen Gottes versteht. Dies steht in einer traditionellen Lesart von Monstern, die auch eine etymologische Dimension aufweist: Das lateinische Wort *monstrum* wird entweder mit dem Verb *monstrare* bzw. *demonstrare* in Zusammenhang gebracht und erhält deshalb – z.B. bei Augustin – die Bedeutung von einem Zeichen Gottes, das auf zukünftige Ereignisse verweist; oder es wird aus *monere* abgeleitet und verbindet das Erscheinen von menschlichen Abirrungen mit zukünftigen Katastrophen, von denen das Monstrum eine Art göttlichen Warnzeichens ist. In seinen beiden Bedeutungen steht das Monstrum in einem engen Bezug zum Deiktischen und Indexikalischen, da es auf kommende Ereignisse demonstrativ verweist. Die Geburt seines Monstrums – so Grigorijs Deutung – soll ihn, treuen Diener Gottes, und die Festigkeit seines Glaubens auf die Probe stellen. Die „Verwechslung der Natur“ versteht Grigorij im Sinne des Buches Hiob, das er nach dem Tod des Kindes eifrig liest: d.h. als ein Teufelswerk, das seine Gottesfrucht beweisen soll.¹⁶ Auch die Geburt Smerdjakovs interpretiert Grigorij innerhalb dieser Kausalitätskette, der er sich – um die Stärke seines Glaubens zu demonstrieren – bedingungslos unterstellt. Die Tatsache, dass Smerdjakov in der *banja* geboren wurde, die traditionell als dämonischer Ort galt, lässt ihn eindeutige Rückschlüsse über die Natur seines adoptierten Sohnes ziehen, dem er zuruft: „Du bist gar kein Mensch, der Nässe der Badestube bist du entsprossen [...]“ (BK: 173).¹⁷ Geduldig erträgt dieser ‚neue Hiob‘ sein ‚schweres Los‘ und versucht, Smerdjakov in der biblischen Geschichte zu unterrichten, wobei dessen Infragestellung des christlichen Dogmatismus mit einer körperlichen Strafe endet, die bei Smerdjakov den ersten epileptischen Anfall verursacht.

Grigorijs sture Eindeutigkeit in der indexikalischen Interpretation von Ereignissen spielt eine entscheidende Rolle beim Indizienprozess gegen Dmitrij Karamazov, da Grigorij das wichtigste und schließlich unanfechtbare Indiz gegen den älteren Sohn Fedor Karamazovs durch eine erneute indexikalische Dekodierung von Zeichen ‚erfindet‘. Zur Erinnerung: In der Mordnacht erwacht Grigorij ganz unerwartet und geht trotz seiner Kreuzschmerzen in den Garten, um das Tor abzuschließen, das er am Abend davor offen gelassen hatte. Als er den Garten betritt, sieht er bei seinem Herrn das geöffnete Fenster und wird stutzig:

¹⁶ Gegen die Deutung der Abirrungen der Natur als Teufelswerk hatte Peter der Große in seinem berühmten „Dekret über die Monster“ (*Указ о монстрах*) argumentiert, indem er die körperliche Devianz auf natürliche Vorgänge während der Schwangerschaft zurückführte. Die Volksmeinung, „что такие уроды рождаются от действия дьявольскаго“, wird im Dekret dadurch widerlegt, dass „един Творец вся твари Бог, а не диявол, которому ни над каким созданием власти нет; но [уроды рождаются] от повреждения внутренняго, также от страха и мнения матеряго во время бремени, как тому есть многие примеры: чего испугается мать, такие знаки на дитяти бывають“ (Zit. nach: P. Pekarskij, *Nauka i literatura v Rossii pri Petre Velikom*, Bd. 1, SPb. 1862, 54).

¹⁷ „[...] ты не человек, ты из банной мокроты завелся [...]“ (PSS: XIV, 114).

„Jetzt ist doch nicht Sommer!“ dachte Grigorij, und gerade in diesem Augenblick huschte etwas durch den Garten. Etwa vierzig Schritt vor ihm schien in der Dunkelheit ein Mensch vorbeizulaufen, ein Schatten bewegte sich rasch vorüber. „Mein Gott!“ sagte Grigorij, vergaß seine Kreuzschmerzen und rannte los, seiner selbst nicht mehr bewusst, um dem Laufenden den Weg abzuschneiden. [...] Richtig, sein Vorgefühl hatte ihn nicht getäuscht: er erkannte ihn, das war er, „der Unmensch, der Vatermörder!“ (BK: 529)¹⁸

Grigorijs ‚Vorgefühl‘ beruht auf einer ganzen Reihe Vor-Zeichen, die auf Dmitrij als prädestinierten Vatermörder hingewiesen hatten, zuallererst die tätliche Auseinandersetzung zwischen Dmitrij und Fedor Karamazov, der Grigorij beigewohnt hatte. Der Schlag mit dem Messingstößel bestätigt außerdem die Brutalität Dmitrijs und lässt Grigorij an dessen Schuld felsenfest glauben. Nachdem er wieder zu sich gekommen ist und vom Mord erfahren hat, liefert Grigorij in seiner ersten Vernehmung das entscheidende Indiz der Schuld Dmitrijs, indem er versichert, dass die Tür, die vom Haus Fedor Pavlovičs in den Garten führt, bereits offen stand, als Dmitrij zum Zaun lief.

„Ich will Ihnen nicht verhehlen“ – sagt der Staatsanwalt zu Dmitrij, nachdem er ihm von Grigorijs Aussage berichtet hat – „dass Grigorij Vasil’evič daraus die bestimmte Folgerung zieht und ausgesprochen hat, Sie müssten aus der Tür herausgelaufen sein, obwohl er das natürlich nicht mit eigenen Augen gesehen hat [...]“ (BK: 648)¹⁹

Die Präsenz Dmitrijs in dem Garten in der Mordnacht, seine Flucht zum Zaun und seine Brutalität bilden für Grigorij eine klare Reihe indexikalischer Zeichen, die auf die Schuld Dmitrijs eindeutig hinweisen. Dies lässt in der Erinnerung Grigorijs ein weiteres Indiz buchstäblich materialisieren, das die Schlüssigkeit der Dekodierung komplett macht.

Auf die monströse Indexikalität dieses phantomatischen Indizes verweist im Prozess die spöttische Frage, mit dem der Verteidiger Fetjukovič Grigorijs Wahrnehmungs- und Auffassungsvermögen zu diskreditieren versucht: „Vielleicht wissen Sie aber, wie viele Finger Sie an den Händen haben?“ (BK: 882).²⁰ Grigorijs Phantom der offenen Tür steht somit in einem Äquivalenzverhältnis

¹⁸ „Почему отворено, теперь не лето!“ – подумал Григорий, и вдруг, как раз в то самое мгновение прямо перед ним в саду замелькало что-то необычайное. Шагах в сорока пред ним как бы пробежал в темноте человек, очень быстро двигалась какая-то тень. „Господи!“ – проговорил Григорий и, не помня себя, забыв про свою боль в пояснице, пустился наперерез бегущему. [...] Так и есть, предчувствие не обмануло его; он узнал его, это был он, „изверг-отцеубивец!“ (PSS: XIV; 355f.).

¹⁹ „Не скрою от вас, что сам Васильев твердо заключает и свидетельствует, что вы должны были выбежать из двери, хотя, конечно, он своими глазами и не видал, как вы выбегали [...]“ (PSS: XIV, 438).

²⁰ „Может быть, знаете, однако, сколько у вас на руке пальцев?“ (PSS: XV, 98).

zur physischen Abnormität seines sechsfingrigen Kindes, wobei in beiden Fällen die Finger auf Grigorijs verstellende, indexikalische Lesart des Realen zeigen. Darüber hinaus lässt sich durch die häufige Verwendung von Finger-Metaphern im Mordprozess die Konnotation von Ent- und Verstellung von Wirklichkeit auf alle Indizien insgesamt übertragen: Das Abzählen an den Fingern derjenigen, die als Mörder in Frage kommen, lässt immer wieder die Schlüssigkeit falscher Indexzeichen vor Augen führen (BK: 978; PSS: XV, 163).²¹

Wenn die Indexzeichen in den *Brüdern Karamazov* einerseits eine eigene Wirklichkeit schaffen, die die innerfiktionale Wahrheitssuche scheitern lässt, lassen sie andererseits auch jede sicher geglaubte Beherrschung von Zeichen demonstrativ gegen die Wand laufen. Die Materialisierung der offenen Tür macht Dmitrijs Wissen um die geheimen Klopffzeichen zunichte, mit denen er sich nicht nur Zugang zur Wohnung des Vaters verschaffen wollte, sondern auch das entscheidende Indiz gegen Smerdjakov in der Hand zu haben glaubte. Dmitrijs Rekonstruktion des Tatvorgangs sieht zurecht Smerdjakov als Täter:

Begreifen Sie das doch und verhaften Sie ihn schleunigst, so bald wie möglich... Er hat den Mord begangen, als ich weggelaufen war und Grigorij bewusstlos da lag, das ist jetzt klar... Er hat die Zeichen gegeben, und der Vater hat ihm geöffnet... Denn nur er kannte die Zeichen, und ohne die Zeichen hätte mein Vater niemandem geöffnet... (BK: 649f.)²²

In der „beinahe triumphierenden“ Replik des Staatsanwaltes wird deutlich, wie Mitjas Zeichenbeherrschung durch die Tücke der Indexzeichen zunichte gemacht wird:

„Doch Sie vergessen wieder, [...] dass es gar nicht nötig war, die Zeichen zu geben, wenn die Tür schon offen stand, als Sie noch da waren, als Sie sich noch im Garten befanden...“ „Die Tür, die Tür!“ murmelte Mitja [...] „Ja, die Tür...! Das war ein Phantom! Gott ist gegen mich!“ (BK: 650)²³

Die Anerkennung der eigenen (semiotischen) Ohnmacht gegenüber einem Wirklichen, das von der göttlichen Vorsehung gegen jede indexikalische Logik

²¹ Vgl. auch die Aussage des Wirtes Trifon Borisovič, der „fast an den Fingern [aufzählt], wie Mitja bei seiner ersten Ankunft in Mokroe, beinahe einen Monat vor der Katastrophe, nicht weniger als dreitausend [...] ausgegeben hatte.“ (BK: 886). „Он именно, чуть не по пальцам, высчитал, что Митя, в первый приезд свой в Mokroe, за месяц почти пред катастрофой, не мог истратить менее трех тысяч [...]“ (PSS: XV, 101).

²² „Поймите вы это и арестуйте его скорее, скорее... Он именно убил, когда я убежал и когда Григорий лежал без чувств, это теперь ясно... Он подал знаки, и отец ему отпер... Потому что только он один и знал знаки, а без знаков отец бы никому не отпер...“ (PSS: XIV, 440).

²³ „Но опять вы забываете то обстоятельство, [...] что знаков и подавать было не надо, если дверь уже стояла отпертою, еще при вас, еще когда вы находились в саду...“ (PSS: XIV, 440).

gesteuert wird, gehört wiederum zum Läuterungsprozess Mitjas, der seine moralische Rettung bedeutet.

Eine der vielen Paradoxien der *Brüder Karamazov* besteht in der Tatsache, dass die vorgeführte Entstellung indexikalischer Zeichen und Beschränktheit deren logisch-kausalistischer Deutung zugleich eine entscheidende Rolle bei der Verwirklichung des (vom Autor intendierten) Plans der Vorsehung spielen, die zur christlichen Regeneration Mitjas führen soll. Denn ohne die Verurteilung Mitjas, die größtenteils mit Grigorij's Erfindung des entscheidenden Beweises zusammenhängt, würde das notwendige kathartische Moment beim moralischen Schuldbekennnis Mitjas wegfallen. Eine ähnliche Funktion erfüllt auch das verfehlte Wunder nach dem Tod Zosimas: Das Wunderzeichen der Heiligkeit des *Starec* bleibt aus, stattdessen verbreitet seine Leiche einen „skandalösen“ Verwesungsgeruch, der von vielen als Index des negativen Urteils Gottes über den Verstorbenen gelesen wird. Dieses Ereignis lässt Aleša an seinem Glauben zweifeln, stellt ihn auf die Probe. Und die Tatsache, dass der Teufel die Verantwortung für den Skandal übernimmt – in Ivans Fiebertraum gesteht er, dass er vor Aleša „die Schuld für den *Starec* Zosima [trägt]“ (BK: 845)²⁴ – zeigt wiederum, welche ereignishaftige Rolle das Böse in der Welt Dostoevskijs bei der Verwirklichung von Gottes Willen spielt.

Aber was passiert eigentlich mit dem Leser in den *Brüdern Karamazov*? Ist er bloßer Zuschauer des Scheiterns einer Wahrheitsfindung, die sich ausschließlich einer indexikalischen Kausalitätslogik bedient? Oder ist er auch in einem ähnlichen Dekodierungsprozess involviert, der womöglich genauso tückisch ist? Denn einerseits besteht für den Leser von Anfang an kein Zweifel an der Unschuld Mitjas und – nach dem Geständnis – auch an der Schuld Smerdjakovs, so dass der Indizienprozess „von außen“ und mit Kenntnis der Wahrheit beobachtet werden kann. Andererseits bleibt die Wahrheit für den Leser immer eine vermittelte, da sie durch keine auktoriale Instanz abgesichert wird: Der genaue Tathergang bleibt eine fiktionale Leerstelle, deren Rekonstruktion dem Täter selbst in einem Geständnis überlassen wird, das an sich keine innerfiktionale Beweiskraft besitzt. Sicher, die Art der Vermittlung des Geständnisses Smerdjakovs mit ihrer starken szenischen Dimension soll beim Leser keinen Zweifel an seiner Authentizität aufkommen lassen. Und trotzdem zeigt die Wahrheit an einer Stelle einen kleinen Riss, auf den gerade Mitjas Finger zeigen: Diese Finger, die in Alešas Erinnerung so deutlich auf die Stelle hingewiesen hatten, wo das Geld versteckt gewesen sein sollte (s.o.), waren eigentlich gar nicht im Spiel:

Als Dmitrij „hier“ sagte, schlug er sich *mit der Faust* gegen die Brust, in einer so seltsamen Weise, als läge die Gemeinheit gerade hier verwahrt, an

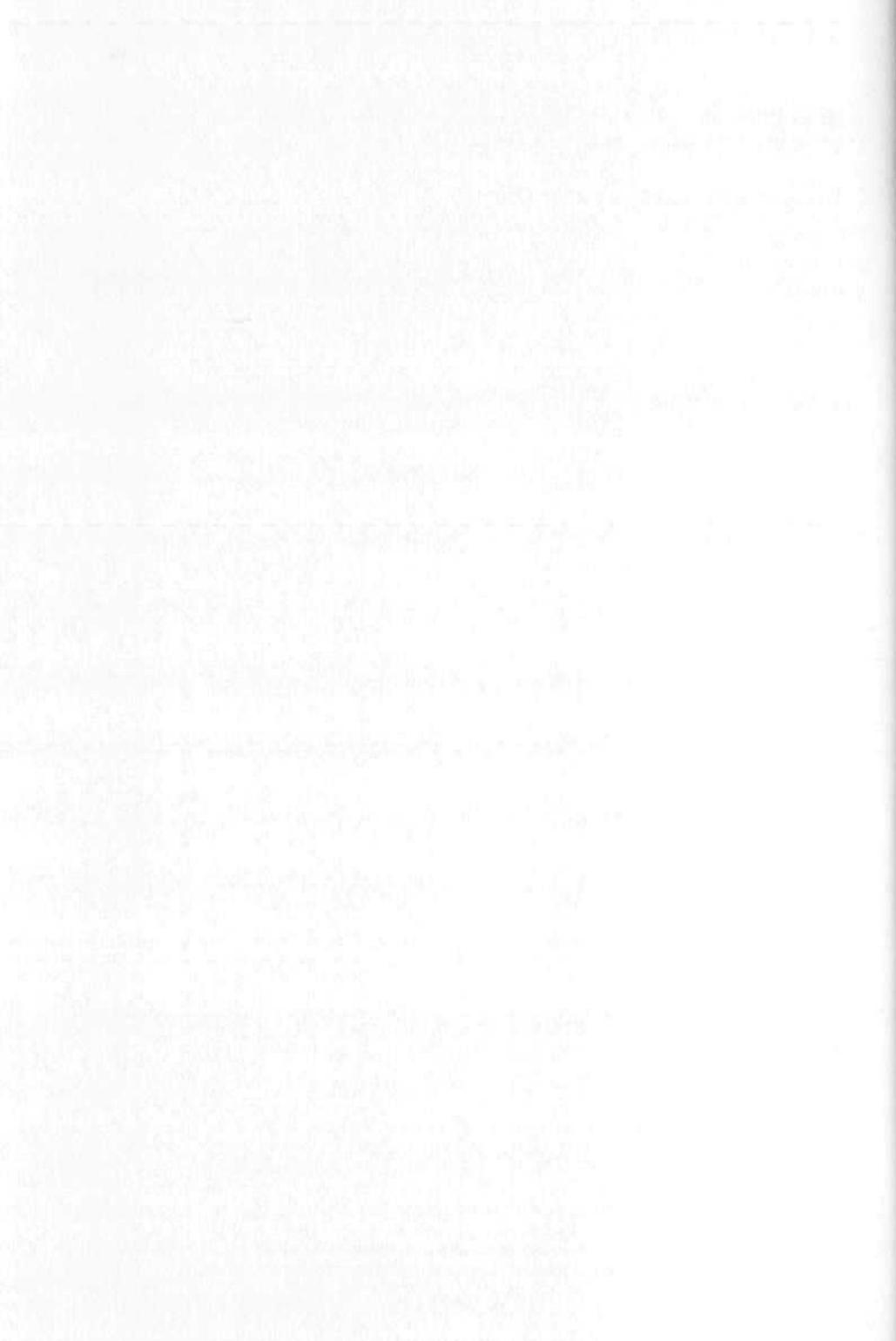
²⁴ „[...] я перед ним за старца Зосиму виноват“ (PSS: XV, 73).

seiner Brust, an irgendeiner Stelle, vielleicht in einer Tasche, oder als hänge sie in einem Beutel an seinem Halse. (BK: 216)²⁵

Worauf zeigen diese abwesenden Finger?

Riccardo.Nicolosi@uni-konstanz.de

²⁵ „Говоря ‘вот тут’, Дмитрий Федорович ударял себя кулаком по груди и с таким странным видом, как будто бесчестие лежало и сохранялось именно тут на груди его, в каком-то месте, в кармане может быть, или на шее висело зашитое.“ (PSS: XIV, 144).



Rainer Grübel

ČECHOVS „SKAZKA“ („MÄRCHEN“) / „PARI“ („DIE WETTE“)
DIE ERFINDUNG DER ÄQUIVALENZ
AM EINGANG IN DIE MODERNE

„Bei einer Wette gibt es einen Dummkopf
und einen Dieb.“
Wallonisches Sprichwort

1. Die existentielle Wette als Herstellung einer liminalen Situation

Auf den ersten beiden Seiten der Neujahrsausgabe der Tageszeitung *Novoe Vremja* erschien im Januar 1889 Čechovs dreiteiliger Prosatext „Skazka“ („Märchen“).¹ In veränderter Gestalt, zumal um das Schlussdrittel gekürzt, veröffentlichte der Verfasser ihn zwölf Jahre später erneut in der vom Verleger Marks herausgegebenen Čechov-Werkausgabe.² Nun trug er freilich die Überschrift „Pari“ („Die Wette“). Die folgende Analyse, Deutung und Wertung dieser Erzählung von der Warte der Literaturaxiologie her wird zeigen, auf welche Weise der Text und seine Produktionsgeschichte, insbesondere die Intertextualität der Erstfassung und die Autointertextualität der Fassung „letzter Hand“, kraft des Verweises der jüngeren auf die ältere Variante Äquivalenz erzeugt.³ Gleichwertigkeit, nicht – wie oft behauptet – Ambivalenz⁴ erweist sich am Portal der Moderne als axiologisches Signum der neuen Kulturperiode.

¹ Čechov 1889.

² Čechov, 1901 „Pari“, 290-298. Zitiert wird nach der Ausgabe Čechov 1977, 229-235 und 564-566 nur mit Seitenangabe.

³ In dieser Hinsicht bildet dieser Beitrag auch eine Antwort auf meine Kritiker mit Blick auf die Äquivalenz in der Avantgarde-Kunst (Hansen-Löve 2004) und auf die Invalenz mit Blick auf die Postmoderne (Uffelmann 2002).

⁴ Cf. z.B. Baumann 1995. Wie Baumanns Untertitel „Das Ende der Eindeutigkeit“ zu erkennen gibt, handelt das Buch gar nicht von Axiologie, sondern von Semantik. Am Beispiel des Abschnitts „Freud oder Ambivalenz als Macht“ ließe sich zeigen, dass es im Kern um den Abschied von der Aufklärung und die Einführung der Hermeneutik in die Soziologie geht: „Das Geschenk Gottes war ein Text, der sich jedesmal, wenn er studiert wird, mit jeder neuen Deutung, weiter entwickelte.“ (Ebd. 214). Nur war die Neuentdeckung der Hermeneutik in den Geisteswissenschaften ein Kind der (deutschen) Romantik (Schleiermachers). Freuds in der Tat moderne Neuerung war gerade die Entdeckung der „gleichschwebenden Aufmerksamkeit“, das heißt der Äquivalenz der Wahrnehmung gegenüber traditionell heterovalenten Phänomenen!

Zunächst wies der von Čechov gewählte Gattungstitel „Märchen“ (skazka) der Wette des jungen Juristen mit dem reichen Bankier mehr noch als der zweiten Wette dieses bis dahin vor dem ökonomischen Ruin bewahrten Mannes mit einem anderen Börsianer, einen von Alltagsleben und Alltagserfahrung abgehobenen, möglicherweise wunderbaren und ans Phantastische grenzenden Charakter zu. Solcher Habitus, der Verzicht auf ein durch 15 Jahre freiwilliger Haft „verdientes“ Vermögen von zwei Millionen Rubeln, war in der Tat außergewöhnlich, wenn nicht phantastisch. Dies ein modernes Märchen zu nennen, schien nur zu angebracht.

Kulturhistorisch (und das heißt ja auch: ökonomisch) betrachtet, verlagert Čechovs Erzählung im Kontext des in Russland in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts erstarkenden Kapitalismus freiwillige Askese aus dem Feld der Religion in das der Ökonomie. Analog zu dieser Wertverschiebung wandelt sich der Lohn vom religiösen Wert der Aussicht aufs Ewige Leben im Jenseits in die Erwartung diesseitigen Reichtums. Statt ins Kloster geht der junge Mann aus freien Stücken ins Gefängnis, in den Raum diesseitiger Kontrolle und Strafe.⁵

Der Schritt von der handlungsbestimmenden Dominanz der Religion zur Vorherrschaft der Ökonomie ist in der Urfassung freilich nicht ungebrochen. Lektüre, u.a. von Tolstoj's Glaubensbekenntnis „Worin mein Glaube besteht“ („V čem moja vera“), und Nachdenken in der Einsamkeit haben den auf Geld erpichten Fünfundzwanzigjährigen zu einem die Askese bejahenden reifen Mann geläutert, ehe er, erneut in die Welt mit der Schönheit von Frauen und den Köstlichkeiten von Speise und Trank zurückgekehrt, den Verzicht bereut. Der junge Mann schwankt somit zwischen der Grundeinstellung auf Epikuräertum im Sinne von Horaz' „Carpe diem“ und dem Verzicht auf Genuss zugunsten eines asketischen Daseins. Im Russland dieser Zeit hatte die asketische Lebensform zwei Modelle: christlich-europäisches Mönchtum in der Tradition des Hesychasmus (Choružij 1998) und vor allem durch Schopenhauer und Lev Tolstoj in die russische Kultur vermittelter asiatischer Buddhismus.

Bereits der Eingang des ersten Teils der Erzählung befördert die Einstellung der Leseraufmerksamkeit auf das Wertfeld der Pragmatik. Im kulturhistorischen Kontext der auf die Bauernbefreiung folgenden Justizreform von 1864, die ja auch zahlreiche Reaktionen in Dostoevskijs *Tagebuch eines Schriftstellers* ausgelöst hat, geht es im Gespräch der Intellektuellen (vor allem von Journalisten und Wissenschaftlern) bei dem Bankier zunächst um die ethische Bewertung der Todesstrafe,⁶ dann aber auch um die der lebenslänglichen Haft. Schließlich wird

⁵ Cf. zu Überwachen und Strafen als Funktionen des Gefängnisses in europäischen Kulturen Foucault 1975.

⁶ Der Diskurs über das Institut der Todesstrafe ist zu sehen als Analogon zum Diskurs über das Institut des Selbstmords (zu diesem cf. Paperno 1999, Grübel 2005). Die eine Tötung ist endogen, die andere exogen.

ein Vergleich gezogen zwischen der Härte und (In-)Humanität beider Strafen⁷ und so auf pragmatisch-axischer Ebene ein Grundverhältnis der Äquivalenz etabliert.

Der Bankier lehnt in einer komparativen Wertabwägung die von einigen Gesprächsteilnehmern geforderte Ersetzung der Hinrichtung durch lebenslange Haft ab; letztere sei aufgrund ihrer Länge schwerer zu ertragen und erstere daher „ethischer und humaner“ („nравstvennee i gumannee“, 229). Ein junger Jurist widerspricht ihm mit dem pragmatischen Argument, vor die Wahl⁸ gestellt, sich hinrichten oder auf Dauer einsperren zu lassen, würde er die zweite Alternative wählen. Dies provoziert den reichen Bankier, eine Wette um zwei Millionen Rubel anzubieten, „dass Sie in den Kasematten nicht einmal fünf Jahre absitzen werden“ („čto vy ne vysidite v kazematach i pjati let“, 230).⁹ Der junge Jurist hält dagegen mit dem Angebot, nicht für nur fünf, sondern gar für fünfzehn Jahre freiwillig in Haft zu gehen.

Gemäß dem hier verwendeten französisch-russischen Ausdruck „pari“ (eigentlich: „gleich“) stellen in der Wette die miteinander wettenden Partner Äquivalenz her zwischen zwei Verhaltensweisen. Für den wohlhabenden Bankier hat die erfolgreiche Bereitschaft des Juristen, es fünfzehn Jahre lang freiwillig im Gefängnis auszuhalten, den Gegenwert von zwei Millionen Rubeln; es ist dies zum Zeitpunkt des Eingehens der Wette ja auch nur ein Bruchteil seines Gesamtvermögens. Für den armen Studenten wiederum ist die Aussicht auf den Besitz einer so großen Barschaft hinreichende Kompensation für den eineinhalb Jahrzehnte währenden Verzicht auf das Leben in Freiheit.¹⁰

Die Wette bildet juristisch ein privatrechtliches Institut, das in einer rechtlichen Grauzone liegt. „Wettschulden sind Ehrensschulden“ sagt das Sprichwort völlig zutreffend. Dies heißt, ein Wettgewinn ist in der Regel nicht einklagbar, führt aber zu Ansehensverlust. Bei Auslieferung des Wettpreises an den Gewinner ist er als ‚Natuobligation‘ rechtlich aber auch nicht rückforderbar. Durch

⁷ Dies war Thema auch in anderen Ländern, wie die Debatte in Weimar unter Beteiligung Goethes und des Erzherzogs über die Frage belegt, ob eine Kindsmörderin zum Tode oder zu lebenslanger Haft bestraft werden sollte; dabei spielte auch der Vergleich der Härte der Strafen eine Rolle. Cf. Scholz 2004, Wahl 2004.

⁸ Gerade die Möglichkeit der Wahl ist Grundsignum einer jeden Epoche der Äquivalenz. Dies gilt, ob diese Wahl aus einem Paradigma sprachlich alternativer Elemente oder aus einer Liste von Verfahren, Gattungen, Kunstsystemen ausgewählt wird. Dies räumt Hansen-Löve (2001, 25) bei der Abgrenzung der Avantgardekunst (K 1) zu der des stalinistischen Totalitarismus (K2) auch ausdrücklich ein. Die Kategorie der Dominanz (cf. Grübel 1997) setzt die Wahlmöglichkeit notwendig voraus und eröffnet so die Möglichkeit für Systemwandel, während das totalitäre System seine dauerhafte Stabilisierung durch Ausschluss von Wahlalternativen betreibt.

⁹ Die ältere Fassung formuliert hier noch „[...] Sie werden nicht mehr als fünf-sechs Jahre absitzen“ („[...] vy ne vysidite bol'se pjati-šesti let“, Čechov 1977, 562).

¹⁰ Die Wette bildet ein Analogon zu Fällen, in denen eine Person für eine andere, straffällige Person (z.B. infolge von Selbstbezeichnung) in Haft geht. Auch für diese freiwillige ‚stellvertretende‘ Haft wurde und wird noch immer Geld gezahlt.

die Wette wird eine Überzeugung in der Konkurrenz mit einer entgegengesetzten Gewissheit mit einem Pfand¹¹ belegt, das derjenige zu entrichten hat, dessen Überzeugung sich als unzutreffend erweist. Ein Überzeugungsinhalt, ein vermeintliches oder tatsächliches Wissen, wird also mit einem Preisgeld belegt, das, anders als der Preis materieller Waren, völlig frei ausgehandelt wird, weil dieses Wissen im Wetzusammenhang keinerlei materiellen Marktwert aufweist.

Die Wette bildet zum zweiten eine besondere dialogische Kommunikationssituation. Hier wird im Gespräch nicht, wie sonst zumeist, „kostenfrei“ um die Wahrheit gerungen, sondern die Gesprächspartner lassen sich ihre einander ausschließenden Überzeugungen in der Tat „etwas kosten“. Mehr freilich motiviert zum Wettpreis die weniger dem Wahrheitswert als der Pragmatik verpflichtete Erwartung, Recht zu bekommen und den anderen zu zeigen, dass man es besser gewusst hat. Der Wahrheitswert konkurriert so mit dem ethischen Wert der Ehre.

Die Wette geht drittens oft einher mit einer existentiellen Grenzsituation, da Wettende nicht selten ihr Leben oder ihr Vermögen als Gegenwert für ihre Überzeugungen einsetzen. Dies ist etwa der Fall bei der Wette des mittellosen spiel- und duellfreudigen russischen Offiziers Dochlov mit dem Engländer Stevenson um fünfzig Goldstücke am Beginn des Romans *Krieg und Frieden* (Kapitel III im ersten Buch), da sich der Wettende hier in eine Lebensgefahr begibt: Er setzt sich im vierten Stock aufs Fensterbrett, lässt die Beine nach außen baumeln und leert, ohne sich festzuhalten, eine Flasche Rum.

Solche existentiellen Wetten sind den liminalen zweiten Stufe von Ritualen verwandt (Arnold van Gennep, Victor Turner: *rite de passage*). Dabei werden die Beteiligten zunächst in der präliminalen Phase aus der Gemeinschaft isoliert. Diesem Vorgang analog treten hier die Wettenden aus der Diskussionsgemeinschaft aus; sie beenden die bislang (kosten-)freie Diskussion. In der Zwischenphase, dem liminalen Zustand, ist der soziale Status der am Ritual Beteiligten ungesichert, während im dritten, dem finalen oder postliminalen Status sich ihre Reinkorporation in die Gemeinschaft vollzieht. Liminalität tritt also in der besonders interessanten Zwischenphase auf, in Čechovs Wett-Text zur Zeit der langwährenden freiwilligen Inhaftierung des Juristen und des Vermögensverlustes des Bankiers bei der ersten Wette sowie in der kurzen Frist des Beweisversuchs des Bankiers und seines Scheiterns bei der zweiten.

Der Witz von Čechovs Erzählung besteht nun darin, dass auf der einen Seite der Bankier im Zeitraum des Absitzens der durch die Wette vereinbarten Gefängnishaft den größten Teil seines Vermögens einbüßt und – Schulden gegen Guthaben gewogen – gerade noch den Wettbetrag sein Eigen nennt. Der zuvor wohlhabende Wettpartner droht also zu verarmen, wenn der Student die Bedingung erfüllt, bis zum Ablauf der letzten Stunde in der freiwilligen Haft auszu-

¹¹ Ursprünglich bedeutet das deutsche Wort „Wette“ daher auch „Pfand“ oder „Strafgeld“.

harren. So gerät der Geldmensch durch die Wette unverhofft selbst in eine ökonomisch liminale Situation. Sie motiviert ihn, in der Nacht vor Ablauf der Frist danach zu trachten, die Erfüllung der Wettbedingung durch den einstigen Studenten zu verhindern, ihn zu töten. Der Wettbeteiligte sucht das Zahlen der Wettschulden zu umgehen.

Auf der anderen Seite hat den Studenten das Leben in der Abgeschlossenheit von der Gesellschaft zur Einsicht gebracht, dass er des Wetteinsatzes, also der zwei Millionen Rubel, gar nicht bedurfte. Und so hat er ein Schreiben auf den Tisch seines Gefängnisraums gelegt, dem zu entnehmen ist, dass er das Gefängnis vier Stunden vor Ablauf der Frist verlassen werde, um seinen im Verzicht auf die Wettsumme gipfelnden Sinneswandel zu dokumentieren. Dieses Schreiben trifft der Bankier an, als er nachts mit Mordabsichten ins Zimmer des freiwillig Inhaftierten schleicht. Nachdem der Inhaftierte den Raum tatsächlich wenige Stunden vor Ablauf der festgelegten Frist verlässt, nimmt der Bankier den Beleg für jenen Verzicht des Juristen, der die geplante „Not“-Lösung, die Ermordung des inzwischen vierzigjährigen Mannes, überflüssig macht, an sich und verwahrt ihn in seinem Safe. Er ist fürs Erste ökonomisch gerettet. Den Juristen aber hat die Haft befreit von seinem Begehren, reich zu werden. Im Sinne des Rituals kehren Jurist und Bankier durch diesen Verlauf nicht, wie eigentlich zu erwarten, ihre ökonomische Lage um – der Jurist wird reich, der Bankier arm – sondern sie kehren in ihre jeweilige Ausgangslage zurück, freilich bereichert um die Einsicht in die Überflüssigkeit des Reichtums respektive das Wissen, daß es Menschen gibt, die Reichtum für tatsächlich überflüssig halten.

So endet der zweite Teil der Erzählung und damit auch die gesamte Erzählung in der (kürzeren) späteren Fassung. Es ist dies eine Reinigungsgeschichte, die sich unschwer in eine religiöse Erzählung zurückverwandeln lässt: Ein Sünder ist durch das Leben im Kloster oder in der Abgeschlossenheit einer Wüstenei frei geworden von seinen sündigen Wünschen.¹² Die ältere Fassung nennt ihn denn auch einen „heiligen Menschen“ („svjatogo čeloveka“, 564).¹³ Bei Čechov ist die Purifikation, wie gesagt, in die Bedingungen der Ware-Geld-Wirtschaft übertragen. Der Jurist „weiß“ zur Zeit des vorzeitigen Verlassens des Haftraums, auf das Geld der Wette nicht (mehr) angewiesen zu sein.

Die frühe Fassung fügt den beiden Teilen nun einen in der späten Fassung aus noch zu besprechenden Gründen weggelassenen dritten Teil hinzu. Wie im ersten Teil geht es in völlig symmetrischer Komposition um eine dialogische Gesprächssituation. Die Ausgangslage bildet wie zu Beginn des Textes ein A-

¹² Es ist dies gleichsam die Gegenerzählung zu dem ein Jahr zuvor an der selben Stelle erschienenen „Märchen“ Čechovs über die Verführung von Mönchen durch die Versuchungen der Welt (cf. Fußnote 22).

¹³ Dass die jüngere Fassung dieses Prädikat in „merkwürdigen Menschen“ („strannogo čeloveka“, 235) abschwächt, bildet eine Teilkompensation des nun fehlenden Schlusses, in dem der Jurist „entzaubert“ wird.

bend bei dem – mittlerweile allerdings nicht mehr so wohlhabenden – Bankier. Erneut entspinnt sich ein Disput unter den Gästen, in dessen Verlauf nun aber ein Diskutant Reichtum als Voraussetzung für Vollkommenheit verwirft: Alles, was nicht für die Vervollkommnung notwendig sei, störe sie nur.

Dieser Ansicht pflichtet ein zweiter Gesprächsteilnehmer mit dem Argument bei, höchster Ausdruck der Vollkommenheit sei mönchische Askese. Ihm widerspricht ein dritter Gast: Askese sei in sich selbst ein Widerspruch, da sich der Asket von den Schöpfungen Gottes und somit auch von Gott lossage.¹⁴ Ein (religiöser) Asket habe aber Gott zu dienen. Diesem Gedankengang stimmt ein 66-jähriger Bankier zu und erklärt Askese für eine Fiktion, die nur Unvermögen kaschiere: Alte Männer verzichteten auf Frauen, Übersättigte auf Geld, Enttäuschte auf Ruhm. Er kenne keinen Menschen, der auch nur auf eine Million Rubel verzichtet habe...

Hier nun greift der gastgebende Bankier in das Gespräch ein und bietet seinem Vorredner, einem mit ihm konkurrierenden Börsianer, den Nachweis an, dass er tatsächlich einen Menschen angetroffen habe, der bereit gewesen sei, sogar auf zwei Millionen Rubel zu verzichten. Auf den Einwand hin, er habe sich wohl täuschen lassen, bietet er erneut eine Wette an, diesmal um drei Millionen Rubel: Er werde für diese Summe den Beweis für seine Behauptung antreten. Der an der Wahrheit dieser Aussage zweifelnde Gast geht auf die Wette ein und setzt tatsächlich drei Millionen Rubel dafür ein, dass seinem Gegenüber der entsprechende Nachweis nicht gelingen werde.

Als der Gastgeber, jetzt in die liminale Phase eingetreten, den Raum verlässt, um das ein Jahr zuvor im Safe deponierte Schriftstück des Juristen als Beweis zu holen, wird er von seinem Diener über einen Ankömmling unterrichtet, der ihn zu sprechen wünscht. Es ist dies eben jener Jurist, der einst auf den nahen Wettgewinn verzichtet hatte, nunmehr aber bekennt, sich bei seinem Geldverzicht über die Welt getäuscht zu haben. Er bittet den einstigen Wettgegner um ein Zehntel der ausgesetzten Summe. Der Gastgeber kehrt darauf hin in die Gesellschaft zurück und, nachdem er die zwischenzeitlich erwogene Erklärung verworfen hat, ihm bedeute Geld nichts mehr, weil sie gegenstandslos geworden ist – er besitzt ja nichts mehr, teilt er seinem Gast mit, er habe sich in der Tat getäuscht und die Wette verloren. „Ich bin ruiniert“ („Ja razoren“, 566) lautet sein Schlusswort.

Damit ist er zwar wieder in die Gemeinschaft eingetreten, doch nun als armer Schlucker:¹⁵ als Schuldner von mindestens drei Millionen Rubeln. Ehe wir uns

¹⁴ Diese Haltung hat dann Vasilij Rozanov in vielen Schriften vertreten.

¹⁵ Dies ist in gewisser Weise auch eine Satire auf Lev Tolstoj, der sich verzweifelt bemühte, „arm“ zu werden, und aus eigener Sicht durch seine Frau daran gehindert wurde. In diesem Lichte ist es aufschlussreich, dass Čechov die Passage der Erstfassung gestrichen hat, in der als vorletzte Lektüre des Häftlings Tolstoj's Glaubensbekenntnis (1957) angegeben wird. Die Passagen über Reichtum bieten Kapitel 3 und 10 von *V čem moja vera*.

der Frage widmen, was es bedeutet, dass Čechov diese Wendung des Geschehens gekappt und den Bankier nicht zum armen Mann hat werden lassen, dem der Schuldturm droht, dass er dabei eine dreiteilige Erzählung in eine zweiteilige transformiert hat, betrachten wir die Frühfassung, in ihrem Verhältnis einerseits zu einer anderen russischen Wett-Erzählung und andererseits zu ihrem Veröffentlichungskontext.

2. Die Wetten in Čechovs „Skazka“/„Pari“ und die Wette im „Fatalisten“

Это, знаешь, судьба.
 Прописной фатализм.
 Это русский рулет:
 Никому не подсуден.
 Нубир Хиилам, Так положено людям...
 (Русский рулет)

Die berühmteste Wette der russischen Literatur schließt der Serbe Vulić im „Der Fatalist“ überschriebenen dritten Teil aus „Pečorins Tagebuch“ im *Helden unserer Zeit* von Lermontov mit dem erlebenden Ich, also Pečorin. Es ist wohl auszuschließen, dass Čechov und seinen Lesern diese Wette zwischen dem serbischen Anhänger des Glaubens an die schicksalhafte Vorherbestimmung des Lebens und dem russischen Major, der die Prädestination in Abrede stellt, nicht vor dem geistigen Auge stand, als sie sich mit den Wetten des Bankiers beschäftigten. In der romantischen Tradition stand auch in der russischen Literatur das Handlungsmotiv der Wette dem (Karten-)Spiel und dem Duell¹⁶ nahe – alles schicksalsbestimmende Verhaltensformen, die sich durch geringe Vorhersagbarkeit und deutliche komplementäre Schwächung naturgesetzlicher und sozialer Regeln (Tod durch Alter oder Krankheit, Wohlstand durch Erbschaft oder Fleiß usw.) auszeichneten.

Und so ist Vulićs Wette mit Pečorin an eine aus drittem Munde wiedergegebenen Erzählung über ein tolldreistes Kartenspiel des in russischen Diensten stehenden Leutnants angeschlossen, bei dem er als Halter der Bank in einer Kampfsituation an der Front die Todesgefahr einmal gleichsam ‚überspielt‘ hat. Man könnte die Erzählung über Vulićs Wette in der Tat auch „Duell mit dem Schicksal“ überschreiben. Der an die Unausweichlichkeit des von der Vorsehung festgelegten Geschicks glaubende Offizier (der Orientalismus in Gestalt der Tschetschenen im Kaukasus und der Türken auf dem Balkan ist nicht fern) greift eine der Pistolen des gastgebenden Majors von der Wand, um sie sich,

¹⁶ Cf. die wenig später entstandene *Povest' Das Duell* (Čechov 1977, 353-455). In ihr wandelt sich in der kurzen liminalen Frist, in der der Naturkundler von Koren auf den Beamten Laevskij zielt, der Beamte, der sich selbst als „degenerierten Epigonen der Leibeigenschaft“ sieht, in einen Mann „auf dem Weg der Wahrheit“. Die am Duell Beteiligten, gestalten, da sie die Duellpraxis nicht aus eigener Erfahrung kennen, den Ablauf ausdrücklich nach den literarischen Duellen von Lermontovs Pečorin und Turgenevs Bazarov.

nachdem er frisches Pulver auf die Pfanne geschüttet hat, an die Stirn zu setzen und abzudrücken. Diese Wette ist in der Durchführung dem tödlichen Spiel des „russischen Roulettes“¹⁷ nicht unähnlich, bei dem ein Trommelrevolver mit einer Patrone bestückt und von den Teilnehmern nach dem Abdrücken an der eigenen Stirn reihum weitergereicht wird, bis die Trommel die Patrone in den Lauf transportiert und dem letzten Mitspieler den Tod bereitet hat. Der diesem Verfahren verwandte Spielcharakter von Vulićs Schicksals-Wette wird dadurch unterstrichen, dass er Pečorin auffordert, eine Karte in die Luft zu werfen und genau in dem Augenblick abdrückt, als die Karte auf den Tisch fällt (466).

Die um zwanzig Goldstücke geschlossene Wette tritt den „Wahrheitsbeweis“ indes nur für denjenigen an, der an die Festlegung des Schicksals glaubt. Es ist allerdings nicht ganz klar, wann und wie Vulić die Wette gewinnt – wohl im Falle des Überlebens, wenn die Pistole also ihren Dienst nicht erfüllt.¹⁸ In jedem Fall handelt es sich letztlich um eine Herausforderung des eigenen „Glücks“. Und in der Tat überlebt Vulić, obgleich eine Kugel im Lauf steckt, wie er durch den nachfolgenden Schuss auf eine Mütze beweist. Was Vulić durch das Abdrücken der Pistole nachweist, ist freilich nicht die Gültigkeit der Prädestinations-These, sondern, dass es ihm ernst damit ist, dass er von ihr überzeugt ist.¹⁹

Das Eigenartige an Lermontovs Romanpassage ist nun, dass gerade der Ich-Erzähler Pečorin Vulićs Wette herausgefordert hat und auch zu dessen Wettgegner geworden ist. Pečorin ist es ja zugleich, der, obgleich er laut seiner mit 20 Goldstücken belegten Wettaussage nicht dem Fatalismus anhängt, in einer Positionsumkehrung bei seinem Wettgegner das Vorzeichen des Todes an der Stirn entdeckt und ihm prophezeit: „Sie werden heute sterben“ („Вы нынче умрете“).²⁰ Steigerung dieses Phantastischen ist dann auch, dass der durch das Ver-

¹⁷ Eine Variante der Verbindung von Spiel (hier durch Los) und Wette bezeugt Majakovskij (1940, 344) in seinem Reisebericht *Meine Entdeckung Amerikas* über die Mexikaner: „Стреляют на пари – тянут жребий, кто кого будет застреливать, – вынувший застреливает честно.“ („Sie schießen um die Wette – ziehen ein Los, wer wen erschießen wird – der Ausgeloste erschießt [den anderen] auf ehrliche Weise“).

¹⁸ Aber könnte Vulić nicht auch Recht bekommen und die Wette gewinnen, wenn die Pistole funktioniert und ihn aus dem Leben in den Tod befördert? Es könnte ihm ja von der Vorsehung beschieden sein, infolge einer Wette durch den eigenen Todesschuss zu sterben!

¹⁹ Das westliche Gegenstück zu dieser Schicksalswette liefert Phileas Fogg in Jules Vernes *Tour du monde en quatre-vingt jours* (1872), wo die technischen Möglichkeiten der Reisegeschwindigkeit Wettgegenstand sind. Die Hälfte seines Vermögens setzt der Wettende ein, die andere Hälfte investiert er in die Finanzierung der Reise selbst. Hier dauert die liminale Phase – gefährdet durch irrtümlichen Haftbefehl und tatsächliche Verhaftung und gerettet durch den Tag Gewinn infolge der Erdumrundung Richtung Westen – achtzig Tage.

²⁰ Lermontov 1962, 465. Die Erzähler-Mitteilung, auf dem Antlitz von Menschen, die binnen weniger Stunden sterben werden, sei ein Todeszeichen zu erkennen, das „Siegel des unausweichlichen Schicksals“ („отпечаток неизбежной суд'бы“, ebd.), liegt im bezeichnenden Streit mit seiner Wettbehauptung, es gebe keine Vorherbestimmung des Schicksals. Pečorins Verhalten ist in der Tat ambivalent. Er wettet darauf, dass das Fatum nicht wirkt, und sagt im selben Atem das fatale Ende voraus (cf. Lotman 1988, 227). Es ist sehr fraglich, ob Pečorins

sagen der Pistole ‚gerettete‘ Vulić noch in derselben Nacht von einem Kosaken ermordet wird. So nimmt das Schicksal letztlich einen Verlauf, der das Resultat der Wette außer Kraft setzt und zugleich die Prophezeiung von Vulićs Wettgegner erfüllt.

Diese Grundstruktur des dem unmittelbaren Wettausgang widersprechenden Ergebnisses teilt Čechovs Erzählung in ihrer Urfassung mit dem Verlauf des Wett-Motivs in Lermontovs Roman. Auch im „Märchen“ wird der Wettausgang, der Verzicht des Juristen auf den Wettgewinn und damit auch die ökonomische Rettung des Bankiers, zunichte gemacht. Wie Vulić durch eine zweite Begegnung, hier mit dem Kosaken, der Tod ereilt, so ereilt den Börsianer bei Čechov durch die zweite Wette das ökonomische Ende, der Bankrott.

Die Karte, die Pečorin auf Vulićs Bitte hin in die Luft wirft, ist nun selber eine „literarische Karte“, es ist dies das „As“ (tuz) aus Puškins *Pique-Dame* (*Pikovaja dama*), mit dem German in dieser Spielergeschichte zu Reichtum zu kommen trachtet. Allerdings deckt German statt des ihm von der Gräfin im Traum oder als Erscheinung vorausgesagten Asses eine Dame auf und – verliert. Das Begehren Germans, durch Spiel zu Reichtum zu gelangen, bleibt ebenso unerfüllt wie das Begehren des Juristen und des verarmten Bankiers, dies durch eine Wette zu bewirken, und auch das Begehren Vulićs, durch Überleben die Triftigkeit seines Glaubens ans Fatum zu beweisen. Zunächst gewinnt German, zunächst überlebt Vulić, zunächst steht erst dem Juristen und dann dem verschuldeten Bankier bei Čechov der Wettgewinn in Aussicht. Dann aber geht German seines Geldes und seines Verstandes verlustig, büßt Vulić sein Leben ein, verlieren der Jurist und der Bankier die Wette.²¹

Die „Wette“ überschriebene Kurzfassung setzt diese Strukturhomologie von Čechovs Erzählung und Lermontovs Roman nun freilich außer Kraft: Der Jurist gewinnt zwar nicht das Geld, doch ihm bleibt infolge der ausbleibenden zweiten Wette der Ruin erspart. Wieso hat sich Čechov für diese abweichende Struktur entschieden?

3. „Skazka“: eine Kalendergeschichte, und „Pari“: Erzählen um die Wette

„Держу пари, что я еще не умер...“
М.Л. Гаспаров. *Зачисли и выписки*

In der Frühfassung war Čechovs Erzählung, wie gesagt, für die Neujahrsausgabe von *Novoe Vremja* des Jahres 1889 bestimmt. Sie ist so in gewissem Sinne eine Kalendergeschichte mit einer Moral. In der Tat gibt sie genaue Zeiten an für die

Vorhersage ironisch gemeint ist, allenfalls ist hier romantische Ironie im Spiel, denn Vulić kommt ja tatsächlich zu Tode.

²¹ Nur dem Juristen steht bei Čechov durch die Generosität des Bankiers ein Ersatzbetrag in Aussicht.

Gültigkeit der Wettvereinbarung: Die Wette läuft vom 14. November 1870, 12 Uhr, bis zum 14. November 1885, 12 Uhr (231). Zum Zeitpunkt von Veröffentlichung und Lektüre waren also nur drei Jahre vergangen. Es handelt sich somit für die Zeitungsleser um eine Geschichte aus der Gegenwart.

Schon am 19. Dezember 1888 hatte Čechov die Erzählung *Suvorin*, dem Herausgeber des *Novoe Vremja*, mit dem Titel „Märchen“ angekündigt, und es war auch in Rußland die Zeit zwischen Neujahr und Weihnachten eine Frist fürs Erzählen und Lesen von Märchen.²² Allerdings haben wir es nicht mit einem Kunstmärchen zu tun, das die morphologischen Verfahren (Propp 1928) des Volksmärchens nutzt wie Puškins „Märchen vom Zaren Saltan“: Von dieser Gattung hebt es sich auch ab durch die Verwendung der Gattungsbezeichnung „skazka“ ohne Zusatz. Vielmehr handelt es sich um eine Kontrafaktur der Gattung Märchen: Hier wird nicht wie im Märchen „Hans im Glück“ eine Stufenkette des Reichwerdens durchlaufen, ehe das Ausgangsstadium wieder erreicht ist. Vielmehr geht hier der Reiche seines Reichtums verlustig, ohne dass der Arme davon einen Vorteil hat. Es ist aufschlussreich, dass Čechov (1980, 76), als er seinen Bruder am 5.2.1899 darum bat, für den Neudruck in der Werkausgabe eine Abschrift der Erzählung aus *Novoe Vremja* anfertigen zu lassen, den Text als „Märchen über Millionäre, die eine Wette eingehen“ („сказка о миллионерах, держащих пари“) bezeichnete und somit die zweite, kurz darauf gestrichene Wette zum Charakteristikum des Textes erhob.²³

Es ist gerade die Strukturhomologie mit dem Wettverlauf in Lermontovs „Fatalist“ und dem Spielverlauf in *Pique Dame*, die der Kalendergeschichte ihre „Moral“ vermittelt: ‚Durchs Wetten kannst Du Dein Glück nicht machen‘. Da aber die Rückkehr in die Gesellschaft nach den 15 Jahren Haft den Juristen zur Einsicht bewog, Geld sei im Leben doch nützlich, hatte der Kritiker D.V. Grigorovič Einwände gegen den Schluss der Erzählung erhoben, die in folgendem Wortlaut übermittelt wurden: „[...] als sei dies eine Lobpreisung des Geldes [...] als ob dies alles sei im Leben.“ („[...] как будто это прославление денег [...] что они всё в жизни“; *Literaturnoe nasledstvo* 1960, 343). Dieser Sieg des Wunsches nach Geld ist der Erzählung Čechovs zum Vorwurf gemacht worden, und diese Kritik dürfte den Verfasser auch zum Abtrennen des dritten Teils bewogen haben.

Čechov wusste nun allerdings nicht, dass Lev Tolstoj sehr angetan war von dem Prosastück in der frühen Variante. „Durch die Originalität der Idee und die

²² Auch am 1.1.1888 war in *Novoe Vremja* ein „Märchen“ aus Čechovs Feder erschienen. Es trug später die paradoxe Überschrift „Ohne Titel“ („Bez zaglavija“, cf. Čechov 1976, 455-458) und erzählt von den Versuchungen, welche die Sünde auf die Mönche eines Klosters ausübt. In den *Gesammelten Werken* behauptet nur ein einziger Text den Titel *Märchen*, der seiner Struktur nach freilich eher eine Prosa-Fabel ist (Čechov 1976, 120).

²³ Noch im Schreiben vom 12.2.1899 nannte Čechov (1980, 94) sie „Märchen von den Millionären“. Cf. auch ebd. 98.

Meisterschaft des Schreibens“ („original'nost'ju zamysla i masterstvom pis'ma“, 667) gefiel sie ihm, Gol'denjezjer (1959, 98) zufolge. Auf dieses Urteil hätte der Verfasser vermutlich einiges gegeben.

Wie dem auch sei, die neue Fassung ist durch ihre Zweigliedrigkeit bipolar aufgebaut. Der Moral der Welt und auch des Bankiers tritt im langen Schreiben des Juristen, der fast fünfzehn Jahre in Einsamkeit gelebt hat, die Tolstojs Ideal gar nicht ferne Moral des ‚geläuterten Mannes‘ gegenüber. Und gerade der Verzicht des Juristen erspart dem Bankier den Ruin.

In der russischen kulturellen Öffentlichkeit war allerdings noch zu Lebzeiten von Čechov durchaus ein Bewusstsein davon vorhanden, dass der Verfasser seine Erzählung nicht nur mit zwei verschiedenen Überschriften, sondern auch mit zwei miteinander nicht zu vereinbarenden Ausgängen in die Welt gesetzt hatte. In der früheren Variante triumphiert das Leben mit seinen angenehmen Seiten, in der späteren der Verzicht auf diese angenehmen Seiten des Lebens.

Anastasija Nikolaevna Popova (1862-?), Ärztin aus St. Petersburg, wandte sich am 17. Juni 1903 in einem Brief mit der Frage an Čechov, ob sie oder ihr Kollege Vladimir Čechov (1876-1920²⁴) Recht habe im gegensätzlichen Urteil über das Ende der Erzählung „Die Wette“:

[...] напечатанный в „Новом времени“ со следующим окончанием: юрист, ушедший за 5 часов до срока и этим проигравший пари, отказавшись от 2-х миллионов, в конце концов пожалел о своем поступке и явился к банкиру с повинной. Я же утверждаю, что Ваш рассказ оканчивается только бегством Юриста из заключения во всех изданиях [...], почему я никак не могу допустить, чтобы один и тот же рассказ одного и того же автора оканчивался разное, чтобы один конец по идее противоречил другому. Кто из нас прав?²⁵

[...] gedruckt in der „Neuen Zeit“ mit folgenden Ende: Ein Jurist, der 5 Stunden vor Fristablauf herausging und dadurch die eingegangene Wette verloren hat, da er auf zwei Millionen verzichtet hat, bedauerte am Ende diese Handlung und erschien bei dem Bankier mit einem Schuldgeständnis. Ich aber stelle fest, dass Ihre Erzählung nur mit der Flucht des Juristen aus der Haft endet, und zwar in allen Ausgaben [...], weshalb ich auf keinerlei Weise zustimmen kann, dass eine Erzählung ein und desselben Verfassers verschieden endete, so dass das eine Ende der Idee nach dem anderen widerspricht. Wer von uns hat Recht?

Anton Čechov entschied den – diesmal nicht in eine Wette mündenden – Disput mit einem Schreiben, das den Namensvetter zweifelsfrei ins Recht setzte:

²⁴ Er war ein Namensvetter des Schriftstellers.

²⁵ Čechov 1982, 533.

Увы – Владимир Владимирович совершенно прав. В «Новом времени» в восьмидесятых годах у меня был напечатан рассказ с таким концом, как он рассказывал Вам. Впоследствии, когда я читал корректуру, мне этот конец очень не понравился (теперь уже я не помню подробностей), показался не в меру холодным и суровым, я бросил рассказ; а потом выбросил конец, прибавил вместо этого конца строчки две-три, и получилось то, что Вы находите по идее диаметрально противоположным. Конечно, как я теперь сознаю, этого рассказа мне вовсе не следовало печатать в книге, и почему я напечатал, как это вышло – теперь я не помню, так как это было уже давно.²⁶

Oh weh! Vladimir Vladimirovič hat völlig Recht. In der „Neuen Zeit“ hatte ich in den 80er Jahren eine Erzählung mit einem solchen Ende drucken lassen, wie er es Ihnen erzählt hat. Später, als ich die Korrektur las, hat mir dieses Ende sehr missfallen (jetzt kann ich mich schon nicht mehr an die Einzelheiten erinnern); hätte ich mich über die Maßen kalt und streng erwiesen, hätte ich die Erzählung verworfen; doch dann habe ich das Ende herausgeworfen, an seiner Stelle etwa zwei, drei Zeilen hinzugefügt, und es kam das heraus, was Sie der Idee nach diametral entgegengesetzt finden. Natürlich hätte ich diese Erzählung, wie ich jetzt einsehe, in dem Buch überhaupt nicht drucken sollen, und weshalb ich sie so drucken ließ, wie sie sich nun darstellt, erinnere ich jetzt nicht mehr, da dies schon vor langer Zeit geschehen ist.

Čechov täuschte sich nun aber nicht nur darin, dass er der späteren kürzeren Fassung einen neuen Schluss verliehen haben wollte, sondern auch in dem Urteil, dass er diese neue Variante mit entgegengesetztem Ausgang gar nicht hätte drucken lassen dürfen. Gerade durch das Nebeneinander von einander ausschließenden Fassungen tritt die Erzählkunst Čechovs ein in die Äquivalenz als die Grundrelation von Axien in der Moderne. Es entsteht eine Polyphonie der Textvarianten.

4. Transgressivität und Äquivalenz der Textversionen

Ценность есть то, что может быть использовано
двоjakим образом.

Smirnov 2000, 63.

In seiner Monographie *Megahistorie* hat Igor' Smirnov (2000) – ältere duale Modelle von Oskar Walzel, Dmitrij Lichačev u.a. fortführend – das Verhältnis zwischen Text und Welt in zwei Klassen gegliedert und diese Klassen analog zum Gang der russischen Literatur vom Mittelalter bis zur Gegenwart verfolgt. Während der Kulturtypus eins den Text nach dem Modell der Welt formt,²⁷ geht

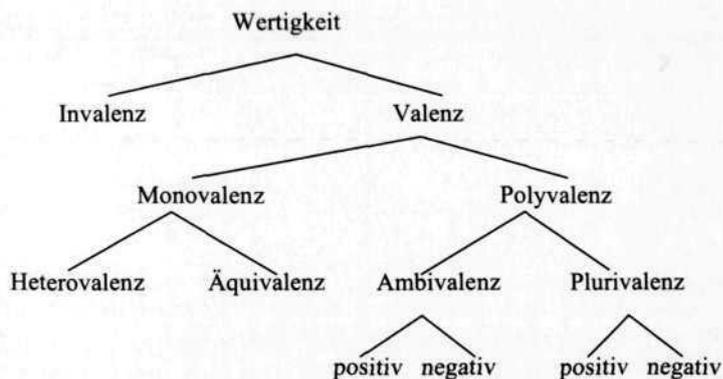
²⁶ Čechov 1982, 224.

²⁷ In der Urfassung entspricht dem aus Sicht des durch die neue Weiterfahrung belehrten

es dem Typus zwei darum, die Welt nach dem Modell des Textes zu entwerfen. Für den Realismus ist Smirnov zufolge dabei die Relation der Transgressivität dominant. Die Welt- und Texterscheinungen gehen jeweils aus anderen Welt- resp. Texterscheinungen hervor.

Für Smirnov (2000, 61) erlangen die Mediator-Gegenstände bei Čechov besondere Relevanz. Diese Funktion erfüllt in den hier betrachteten Erzählungen das Geld, das als Wetteinsatz auftritt. Die Millionen Rubel vermittelt hier ja zwischen den Ideologien und dem Habitus der damit befassten Personen. Allerdings erlangt dieser ökonomische Mediator in den beiden Fassungen des Textes eine je unterschiedliche Funktion. In der frühen Variante wird er in seinem Wert bestätigt, in der späten dagegen entwertet. Das Nebeneinander von Ur- und Spätfassung beraubt den Mediator letztlich seiner Mediatorenfunktion und bestätigt Gor'kij's Urteil vom Januar 1900 gegenüber Čechov: „Wissen Sie, was Sie tun? Sie bereiten dem Realismus den Garaus...“ („Знаете, что Вы делаете? Убиваете реализм...“).

In meiner *Literaturaxiologie* habe ich ein Modell der Werterscheinungen vorgestellt, das die Werte nach einem dualen Stemma stuft (Grübel 2001). Ein Stemma verleiht dem Überblick über das System der Wertungserscheinungen graphische Gestalt:



Juristen der dann gestrichene, auf Platons Höhlengleichnis anspielende Satz „Книги – это слабая тень жизни, и эта тень меня обокрала!“ („Bücher sind ein schwacher Schatten des Lebens und dieser Schatten hat mich beraubt!“ Čechov 1977, 565).

Dieses Modell geht mit der diachronischen These einher, Kulturen vollzögen einen Zyklus von der (mythischen) Ambivalenz über die (religiöse und quasireligiöse) Heterovalenz hin zur (modernistischen) Äquivalenz und endlich zur den Zyklus abschließenden (postmodernen) In- oder Plurivalenz. Das Werk von Čechov steht nun an der Grenze von Wertgegensätze profilierender Heterovalenz (hier: Askese vs. Genuss von Reichtum²⁸) auf der einen und Wertalternativen als gleichwertig fassender Äquivalenz auf der anderen Seite. Es ist dann auch bezeichnend, dass die ausdrückliche Rede des Juristen von der Gleichwertigkeit der Todesstrafe und der lebenslänglichen Haft sich erst in der späteren, „Die Wette“ überschriebenen Fassung von Čechovs Erzählung findet: „Sowohl die Todesstrafe als auch die lebenslange Haft sind gleichermaßen unmoralisch [...]“ („И смертная казнь и пожизненное заключение одинаково безнравственны [...]“, 229).

Die *Povest* *Das Duell* führt in der Tradition Dostoevskijs die Polyphonie der Einschätzungen ein und derselben Figur oder ein und derselben Handlung aus unterschiedlichen Perspektiven, von unterschiedlichen Standpunkten fort. Die Erzählungen „Märchen“ und „Die Wette“ radikalisieren diese Polyphonie, indem sie den Geschehensablauf selbst wie in einer Wette zu Alternativen fügen. An die Stelle eindeutiger Wirklichkeit treten zwei Wirklichkeitsmöglichkeiten, die „pari“ gesetzt sind. Die Wette des Juristen mit dem Bankier kann mit dem Sieg der moralischen Askese über das ökonomische Kalkül enden, sie kann aber auch zur Revision der moralischen Askese und zum Sieg des ökonomischen Kalküls führen. Je für sich genommen, setzen die beiden Texte sich wechselseitig außer Kraft. Zusammengenommen aber führen sie fiktionale Wirklichkeit aus dem Stadium des dem Schein nach Faktischen über in das (alternativer) gleichwertiger Möglichkeit.

Aus unserer Sicht verweist Čechovs Erzählung „Die Wette“ autointertextuell auf ihre frühere Variante „Märchen“. Und gerade kraft dieser Autointertextualität indiziert sie dann über die Fassung „Märchen“ durch Strukturhomologie auch Vulićs Wette im *Helden unserer Zeit* sowie Germans fatales Kartenspiel in *Pique-Dame*.

Ein vergleichbarer, doch ganz anders gelagerter Fall liegt vor in den Varianten des Schlusses von Aleksej K. Tolstoj's dramatischem Poem *Don Žuan* (*Don Juan*). Unter dem Eindruck von Negativurteilen über das nicht fürs Theater bestimmte Stück hatte Tolstoj den ursprünglichen Schluss, einen Epilog mit einem im Kloster nahe Sevillas stattfindenden Dialog zwischen Kloostervorstand und einem Mönch sowie einem abschließenden Chorgesang der Mönche kurzerhand gestrichen und in dieser gekappten Form in der Ausgabe seiner Dichtungen von

²⁸ Cf. die Entgegensetzung von Wahrheitswert und ästhetischem Wert auf Seiten der in der Welt Lebenden und des aus der Einschließung kommenden Juristen aus dessen Munde am Schluss der späten Fassung: „Die Lüge haltet Ihr für Wahrheit und die Unförmigkeit für Schönheit“ („Ложь принимаете вы за правду и безобразие за красоту“, 235).

1867 (Tolstoj 1867) veröffentlicht. Die Kritik betraf u.a. den Umstand, dass die Titelfigur im Schlussteil nicht anwesend war, sondern nur über sie gesprochen wurde. Das Stück enthielt also die Klosterszene nicht mehr und endete nunmehr mit der Bühnenanweisung „Дон Жуан падает мертвым, статуя исчезает“ („Don Juan fällt tot um, die Statue verschwindet“). Der Frauenheld findet als ungeläuterter Sünder sein Ende. In Band eins der Werkausgabe von 1876 hatte Tolstoj dann den ursprünglichen Schluss freilich wiederhergestellt, also Don Juan wieder ins Kloster eintreten und laut Urteil der anderen Mönche zu einem beispielhaften asketischen Leben finden lassen. Allerdings war – wohl aus Unachtsamkeit – die mit diesem Schluss inkongruente Bühnenanweisung stehen geblieben: „Статуя проваливается. Духи становятся между Сатаной и дон Жуаном, который падает в обморок“ („Die Statue bricht zusammen, Geister stellen sich zwischen den Satan und Don Juan, der in Ohnmacht fällt.“, Tolstoj 1986, 668). Da weitere Textänderungen auf die eingreifende Hand des Verfassers verweisen, haben die Herausgeber der vollständigen Ausgabe der Dichtungen von 1986 (Tolstoj 1986, 521-523, 668) mit Grund den von Tolstoj offenkundig selbst wiederhergestellten ursprünglichen Schluss gedruckt. Auch ihre Entscheidung, die stehengebliebene Bühnenanweisung der gekürzten Fassung zu streichen, da sie in eklatantem Widerspruch steht zum nachfolgenden Text ist zu bejahen, da die innere Form des Stücks bei Tolstoj Sinnkongruenz fordert. Der Chorgesang der „Brüder“, die Tolstoj in der Endfassung in „Mönche“ umbenannt hatte, exponiert den Wandel vom Sünder zum gereinigten Asketen: „В жизни – доли [е] непокорная / Скоро прахом станет плоть [...] Ты ж помилуй сокрушенного, / Ныне верую смиренного, / В вечный мир от мира брэнного / Отходящего раба!“ („Im Leben dem Los nicht ergebenes / Fleisch wird rasch zu Asche [...] Du aber erbarme Dich des Niedergeschmetterten / Jetzt durch Glauben Besänftigten / In die ewige Welt aus der vergänglichen Welt / Fortgegangenen Knechts“). Es ließe sich zeigen, dass dieser Schluss sowohl von der Anlage des dramatischen Poems selbst her angekündigt ist als auch von dem intertextuellen Bezug auf Lermontovs *Demon* (*Der Dämon*).

Die Herausgeber der Werkausgabe Čechovs haben recht daran getan, anders als die Editoren der Tolstoj-Ausgabe die frühere Fassung wenigstens im Variantenapparat als eigenständigen Text abzudrucken. Noch konsequenter wäre es gewesen, die beiden Fassungen in den Textteil in der Folge „Erstfassung – spätere Fassung“ als Varianten ein und desselben Sujets aufzunehmen und so die Äquivalenz der gegensätzlichen Antworten des Textes auf die Frage des Verhältnisses des Menschen zum Geld zu demonstrieren. Der Text bildete mit seinen beiden Varianten dann ein frühes Zeugnis jenes epistemologischen Zweifels der Moderne, der auf der Ebene der Werte durch Äquivalenz in Erscheinung tritt.

Mit diesem Sprung aus den entgegengesetzten Ideologien in die Welt der Möglichkeit von Ideologien verlässt Čechov zugleich das Feld der stets auf binären Ideologie-Alternativen fußenden Kulturosophie und tritt über in das der Kulturologie²⁹ (Grübel/Smirnov 1997). Gerade für diese Betrachtungsweise verdanken wir Igor' Smirnov wesentliche Anstöße.

5. Wette, Duell und Roulette in der postsowjetischen russischen Kultur

Den jüngsten, postrevolutionären und postsowjetischen Stand der Reflexion über Wette, Duell und Roulette verkörpert Dmitrij Cvetkovs Installation *Russisches Roulette, Objekt, Stickerei (Russkij rulet, ob-ekt, šit'e 2005)*:³⁰



Hier treten sich keine Subjekte mehr gegenüber, sondern allein die Duellinstrumente. Freilich sind sie – wie bei Cvetkov stets – statt aus hartem Metall aus weichem Stoff gefertigt. Das traditionell-stereotyp männliche Material (cf. Stahl – Stalin) wird vom traditionell-stereotyp weiblichen Material (cf. schon den Faden der Ariadne) konterkariert. Die Schussgeräte sind ihrer Funktionsfähigkeit und damit auch ihrer Wertigkeit beraubt. Statt der Abzugshähne am Handgriff finden sich auf den Pistolenläufen Kreuze, die anstelle eines Zielens zum Zwecke künftigen Tötens allenfalls eine Erinnerung an tötende Vergangenheit ermöglicht.

Statt des rituellen, traditionell durch die Duellkonventionen strikt geregelten Abstands zwischen den die Pistolen haltenden Duellanden stoßen die Ehrenbeweis- und Tötungsinstrumente hier unmittelbar aufeinander. Die für jede Dia-

²⁹ Eine analoge Funktion hat die Erzählmodalität des Scheinens (*kazalos'*), der ausdrücklichen Differenz zwischen Personen- und Erzählerstandpunkt, die sowohl das Ende von *Der Student (Student)* und der *Dame mit dem Hündchen (Dama s sobačkoj)* als auch des *Duells (Duel')* markiert.

³⁰ www.krokingallery.com/russian/fairs/35/154.html (19.5.2006); auch die Pensionierung ist aus dieser Sicht ein liminaler Akt.

logform erforderliche Distanz zwischen den Stand- oder (hier) Schusspunkten der miteinander Kommunizierenden ist aufgehoben. Die Kontaktzone zwischen den gestickten Pistolen ist sogar durch einen Knoten gesichert, der indes an den gordischen gemahnt. Die auf dem symmetrischen Objekt angebrachten Insignien memorieren im Einklang mit der Revolutions- und Blutfarbe Rot schreckliche Vergangenheit. Auch das Sublime aber ist anders als das Rot des Bluts auf Repins Gemälde von Ivan Groznyj, der seinen von ihm selbst getöteten Sohn in den Armen hält, entwertet. Statt Grauen oder Schrecken stellt sich beim Betrachter Gelächter ein.³¹ Das Prozessual-Liminale, das wie die Wette so auch das Duell prägt, ist abgelöst durch ein Standbild, in dem die Äquivalenz der miteinander Wettenden oder sich Duellierenden übergeführt ist in die durch Symmetrie veranschaulichte stetige Gleichgültigkeit der miteinander verknотeten Instrumente. Und das Gewebe des Textes ist endgültig desemitotisiert und devaluiert in das Material des Stoffs. Allein noch dessen Form, Farbe und Konstellation erinnern an eine Vergangenheit, in der um Werte gerungen wurde... Dies wäre indes nicht möglich, ohne die auch von Čechov betriebene, im Totalitarismus Lenins und Stalins noch einmal weitgehend zunichte gemachte Ersetzung der Heterovalenz durch Äquivalenz.

L i t e r a t u r

- Baumann S. 1995. *Moderne und Ambivalenz*, Frankfurt a.M.
 Choružij S. 1998. *K fenomenologii askezy*, M.
 Čechov A. 1901. „Skazka“, *Novoe Vremja*, Nr. 4613, 1. Januar 1889, 1-2.
 — 1901. *Rasskazy. Sočinenija*, Bd. IV, SPb.
 — 1975. *Polnoe sobranie sočinenij v tridcati tomach. Sočinenija*, Bd. 6, M.
 — 1976. *Polnoe sobranie sočinenij v tridcati tomach. Sočinenija*, Bd. 5, M.
 — 1977. *Polnoe sobranie sočinenij v tridcati tomach. Sočinenija*, Bd. 7, M.
 — 1980. *Polnoe sobranie sočinenij v tridcati tomach. Pis'ma*, Bd. 8, M.
 — 1982. *Polnoe sobranie sočinenij v tridcati tomach. Pis'ma*, Bd. 11, M.
 Choružij S. 1998. *K fenomenologii askezy*, M.
 Foucault M. 1975. *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris.
 — 1976. *Überwachen und Strafen, Die Geburt des Gefängnisses*, Frankfurt a.M.
 Gol'denveizer A.B. 1959. *V blizi Tolstogo*, M.
 Grübel R. 1997. „Dominante“, K. Weimar (Hg.), *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Bd. 2, Berlin/New York, 388-390.
 — 2001. *Literaturaxiologie. Zur Theorie und Geschichte des ästhetischen Wertes in slavischen Literaturen*, Wiesbaden (=Opera slavica NF 40).

³¹ Man kann Cvetkovs Installation auch als Allegorie lesen. Dazu lädt das Ländernamenadjektiv „russkij“ (russisch) ein. Dann stünden sich im russischen Roulette nunmehr in aussichtsloser Konfrontation – gleichsam aneinander gebunden – postsowjetische Erben gegenüber.

- 2005. „Dialog contra Dialektik. Literarisches Philosophieren über Athanasie und Autothanase bei Fëdor Dostoevskij, Vasilij Rozanov und Lev Šestov“, Gerhard Schulz (Hg.), *Philosophie in literarischen und ästhetischen Gestalten*, Oldenburg, 52-99.
- Grübel R./Smirnov I. 1997. „Die Geschichte der russischen Kulturosoophie im 19. und frühen 20. Jahrhundert“, *Mein Russland'. Literarische Konzeptualisierungen und kulturelle Projektionen* (=Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 44), München, 5-18.
- Hansen-Löve A. 2004. Rez. R. Grübel, „Literaturaxiologie. Zur Theorie und Geschichte des ästhetischen Wertes in slavischen Literaturen“, *Wiener Slawistischer Almanach*, 50, (=Opera slavica NF 40), 373-380.
- 2001. „Von der Dominanz zur Hierarchie im System der Kunstformen zwischen Avantgarde und Sozialismus“, *Wiener Slawistischer Almanach*, 47, 7-36.
- Lermontov M. 1962. „Geroj našego vremeni“, *Sobranie sočinenij v četyrech tomach*, Bd. 4, M./L., 7-500.
- Majakovskij Vl. 1940. „Moe otkrytie Ameriki“, *Sobranie sočinenij v dvenadcati tomach*, Bd. 7, 315-323.
1960. *Literaturnoe nasledstvo*, Bd. 68: „Čechov“, M./L.
- Lotman Ju. 1988. „‘Fatalist’ i problema Vostoka i Zapada v tvorčestve Lermontova“, *V škole poëtičeskogo slova. Puškin. Lermontov. Gogol’*, M., 218-234.
- Paperno I. 1999. *Samoubijstvo kak kul'turnyj institut*, M.
- Propp V. 1928. *Morfologija skazki*, Leningrad.
- Smirnov I. 2000. *Megaistorija. K istoričeskij tipologi kul'tury*, SPb.
- Tolstoj A.K. 1867. *Stichotvorenija grafa A.K. Tolstogo*, SPb.
- 1976. *Polnoe sobranie stichotvorenij*, 2 Bde., Bd. 1, SPb.
- 1984. „Don Žuan. Dramatičeskaja poëma“, *Polnoe sobranie stichotvorenij v dvuch tomach*, Leningrad, 413-523.
- Tolstoj L.V. 1957. „V čem moja vera“, *Polnoe sobranie sočinenij v 90 tt*, Bd. 23, M., 304-465.
- Uffelman D. 2003. Rez. R. Grübel, „Literaturaxiologie. Zur Theorie und Geschichte des ästhetischen Wertes in slavischen Literaturen“, *Zeitschrift für Slawistik*, 47, 4, 479-482.
- Wahl V./Baerlocher R. J. 2004. „Das Kind in meinem Leib“. *Sittlichkeitsdelikte und Kindsmord in Sachsen-Weimar-Eisenach*, Weimar.

rainer.gruebel@uni-oldenburg.de

Омри Ронен

НЕСКОЛЬКО ПРИМЕЧАНИЙ К СТИХАМ ПАСТЕРНАКА

Двадцать лет тому назад на основании анализа пастернаковских текстов И.П. Смирнов пришел к формулировке важнейшего конструктивного принципа, организующего межтекстовую связь как поэтический прием:

Всякое произведение словесного (и – шире – художественного) творчества реактивирует как минимум два источника, обнаруживая между ними отношение параллелизма. [...] Писатель реагирует на чужой литературный материал творчески, распознавая в нем (посредством анализа) или создавая из него (посредством синтеза) преинтертекст, который кладет в основу своего текста. В процессе реконструктивной интертекстуальной работы писатель регистрирует общность двух (или более) источников в плане выражения, постигая на этой основе их смысловую связность. Конструктивная интертекстуальность, напротив, предусматривает, что автор, установив сходство (внешне не сходных) источников в плане содержания, будет стремиться, далее, к тому, чтобы связать их означающие элементы внутри собственного произведения. (Смирнов 1985, 22-23)

Эти положения в особенности близки мне, потому что они возводят в ранг принципиального и общеприменимого явление, казавшееся менее пронизательному наблюдателю частным свойством художественно-функционального отношения к сакрально-мифологическим подтекстам в XX веке, в особенности у поэтов-акмеистов, у которых идея вечного возвращения играла роль метапоэтического мифа:

Annensky's remarks (in «Что такое поэзия» and «О формах фантастического у Гоголя») on the sophisticated literary consciousness which perceives myth through a variety of contextual prisms are pertinent to one prominent device that is traceable in twentieth-century myth-oriented poetry irrespective of trends and schools, and is, in my opinion, a distinguishing mark of the aesthetically valid approach to 'sacral' subtexts. This device consists of conducting a basic, traditionally 'sacred' theme through one or several 'lay' literary, historical, or scientific subtexts. It produces an integrated semiotic effect of mythologization/demythologization, on the one hand, and a poetic effect of distanced diachronic reiteration on the other. [...] The acmeists prized especially those myths in which they could

perceive a metapoetic potential, e.g. the myth of the eternal return, in which, as D.S. Maksimov (Максимов 1972, 91) noted with respect to Axmatova, they found nothing terrifying. On the contrary, they recognized in the eternal return the poetic principle projected upon the universe and human history. (Ronen 1985, 112-113, 120)

«Как минимум два источника» затрудняют и разгадывание каламбуров Пастернака, которые построены на тезоименитстве не столько сходного, сколько смежного, или же выказывают скрещенные черты метафоры и метонимии. Так «Дункан седых догадок – помощь» в стихотворении «Клеветникам», – это, очевидно, яхта, на которой дети капитана Гранта плывут за пропавшим отцом (Ронен 2002а, 26-27). В своих поисках они руководствуются догадками о смысле его размытой записки, приравненной, как в стихотворении *Сестра моя жизнь* расписание поездов, к священному писанию, к «смеси откровений и людских неволь» в полном древних загадок путеводителе спасения. Но названа яхта в честь шекспировского жертвенного короля Шотландии, за которого мстил его сын и Макдуфф, в свою очередь, плативший за смерть своих детей. Это случайное тезоименитство у поэта служит предзнаменованием и обретения отца, и «мести за клевету», соединяя два основных мотива стихотворения в единый сюжет о судьбе отцов и детей в искусстве и революции. Так в поэме *Лейтенант Шмидт* приобретает сюжетное значение исторической иронии то, что «крепость-тезка / Очаков – крестный дедушка повстанца корабля» – станет тюрьмой Шмидта. (Здесь активизируется, конечно, благодаря сцене суда «жертв века» над Шмидтом, и чисто поэтический подтекст названия «Очаков» – из *Горя от ума*: «А судьи кто? – За древностию лет / К свободной жизни их вражда непримирима, / Судженья черпают из забытых газет / Времен Очаковских и покоренья Крыма».)

1. Генотип и фенотип

Обмен признаками между языком и жизнью как двумя источниками творчества есть одна из главных тем Пастернака и мотивировок его риторической манеры. Поэзия, теоретические высказывания и всё мировосприятие Пастернака одушевлены убеждением, что устами поэта говорит природа, земля или город, и в этом заключается «реалистический градус» искусства, определяемый совсем по-якобсоновски как «решающая мера творческой детализации» (*Шопен*), в то время как «романтический градус» его есть «пониманье жизни как жизни поэта» (*Охранная грамота*, 11). В обоих случаях Пастернак предполагает «сотрудничество с действительной жизнью» (т. ж., 8), а не только с языком: «[...] пишут не Толстые и Ведкинды, а их руками – сама природа» (т. ж., 3).

По врожденному слуху поэзия подыскивает мелодию природы среди шума словаря и, подобрав ее, как подбирают мотив, передается затем импровизации на эту тему. [...] Фантазируя, наталкивается поэзия на природу. Живой, действительный мир – это единственный, однажды удавшийся и все еще без конца удачный замысел воображения. [...] Он служит поэту примером в большей еще степени, нежели – натурой и моделью. («Несколько положений», 6)

Я – уст безвестных разговор, / Как слух, подхвачен городами; / Ко мне, как к стертой анаграмме, / Подносит утро луч в упор. // Но мхи пугливо попирая, Разгадываю тайну чар: / Я – речь безгласного их края, / Я их лесного слова дар («Лесное»).

Мой друг, ты спросишь, кто велит, / Чтоб жглась юродивого речь? / В природе лип, в природе плит, / В природе лета было жечь («Балашов»).

Теперь не сверстники поэтов, / Вся ширь проселков, меж и лех / Рифмует с Лермонтовым лето / И с Пушкиным – гусей и снег. («Любимая, молвы слащавой...»)

Наиболее четко эти мысли Пастернак высказал позже в связи с поэзией Блока:

[...] это производит впечатление переворота, точно распахиваются двери и в них проникает шум идущей снаружи жизни, точно не человек сообщает о том, что делается в городе, а сам город устами человека заявляет о себе. Так было и с Блоком. [...] Казалось, страницу покрывают не стихи о ветре и лужах, фонарях и звездах, но фонари и лужи сами гонят по поверхности свою ветреную рябь, сами оставили в нем свои сырые, могучие воздействующие следы. (*Люди и положения*, гл. «Девятисотые годы», 2)

Вяч.Вс. Иванов предложил на основе биологической аналогии плодотворную модель литературного наследования, выделяя в ней в качестве генотипа нетипичные, как бы случайные явления в творчестве одного поэта и одной эпохи, которые со временем могут быть фенотипически реализованы и послужить главным признаком в произведениях другого поэта позднейшей эпохи (Иванов 1987, 10-16; ср. т. ж. Ronen 1998, 391-392).

Такой генотип главного направления в творчестве Пастернака можно найти в одном из «Стихов о Прекрасной даме», впервые опубликованном только в 1914 году и мало характерном для самого Блока, но зато близком к речевому пафосу и руководящей идее младшего поэта:

Они звучат, они ликуют,
Не уставая никогда,
Они победу торжествуют
Они блаженны навсегда.

Кто уследит в окрестном звоне,
 Кто ощутит хоть краткий миг
 Мой бесконечный в тайном лоне,
 Мой гармонический язык?
 Пусть всем чужда моя свобода,
 Пусть всем я чужд в саду моем –
 Звонит и буйствует природа,
 Я – соучастник ей во всем!

2. Душа и песнь

Есть два стихотворения Пастернака о взаимном пленничестве стиха и души в безраздельных обоюдных узах. Тема трактуется мифологически в сюжете обоих стихотворений. В одном песнь приросла к душе и определяет ее. В другом, более раннем, «тень без особых примет», именуемая некоторыми «душой», заключена в «камне стиха».

«Душа»:

О вольноотпущеница, если вспомнится,
 О, если забудется, пленница лет.
 По мнению многих, душа и паломница,
 По-моему – тень без особых примет.

О, – в камне стиха, даже если ты канула,
 Утопленница, даже если в пыли,
 Ты бьешься, как билась княжна Тараканова,
 Когда февралем залило равелин.

О внедренная! Хлопоча об амнистии,
 Кляня времена, как клянут сторожей,
 Стучатся опавшие годы, как листья,
 В садовую изгородь календарей.

«Определение души»:

Спелой грушею в бурю слететь
 Об одном безраздельном листе.
 Как он предан – расстался с суком!
 Сумасброд – задохнется в суком!

Спелой грушею, ветра косей.
 Как он предан, – «Меня не затреплет!»
 Оглянись: отгремела в красе,
 Отпылала, осыпалась – в пепле.
 Нашу родину буря сожгла.
 Узнаешь ли гнездо свое, птенчик?
 О мой лист, ты пугливей щегла!
 Что ты бьешься, о шелк мой застенчивый?

О не бойся, присошая песнь!
 И куда порываться еще нам?
 Ах, наречье смертельное «здесь» –
 Невдомек содроганью сращенному.

Сюжет этих стихотворений труден для понимания: более раннее, 1915 года, «Душа» (или «Внедренная», как в первом издании сборника *Поверх барьеров*) – по его грамматической двусмысленности; более позднее (1919?), «Определение души», – по загадочности тропов.

«О вольноотпущенница, если вспомнится, / О, если забудется, пленница лет». Являются ли глаголы здесь возвратными (она нам вспомнится, она забудется сном), или же второй из них, забудется, пассивный (она пленница, если она забудется нами), а первый, вспомнится, поскольку конструкция *она вспомнится нами не употребительна, – средне-пассивно-возвратный (Виноградов 1972, 498): она вольноотпущенница, если ей вспомнится нечто? Этот силлепсис или синтаксический каламбур (ср. «Скорей со сна, чем с крыш») с темной лаконичностью передает мистическое представление орфиков и иерофантов Элевсина, с одной стороны, Вергилия и позднейших поэтов, с другой.

Согласно орфикам, в Аиде два ключа, левый – Леты, правый – Мнемозины. Душа, избирающая ключ забвения, вынуждена вновь воплотиться, она – «пленница лет» (здесь возможен у Пастернака потаенный каламбур). Душа же, пьющая холодную воду памяти, обретает блаженное бессмертие, она «вольноотпущенница» из круга принудительных существований. Скорее всего, источником Пастернаку послужил здесь не труд Эрвина Руде «Психея» (гл. XIV. II и прим. 151), а статья Вячеслава Иванова «Древний ужас», поскольку именно в ней новорожденный ребенок, новое воплощение, сравнивается с тенью, как в стихотворении «Внедренная», и с плодом, отпавшим от дерева, как в «Определении души»: «Когда отсечен ребенок от матери, как плод от дерева, – обособленный человек подобиет новой тени, легкой гостье Аида, только что испившей от летеиских струй, от вод Забвения» (Иванов 1909, 394).

У Вергилия (*Энеида*, VI, 636-750) в обители блаженных те, чье чело отмечено белой повязкой, потому что они оставили о себе заслуженную память среди живых. Души, которые не смогли, умирая, освободиться от телесной скверны, вынуждены, после десятивекового очищения, пить из Леты, чтобы забыть обо всем и снова вселиться в тело. Сюжет Пастернака о «внедренной», тонущей в «камне стиха», активизирует этимологию слова «амнистия»: годы хлопочут не о платоновской прапамяти (*anamnesis*), а о забвении (*amnesia*).

В строках «Евфросины» Гете, навеянных Вергилием, души, не оставившие по себе памяти, не имеют облика и имени в Аиде, а те, кто прославлен поэтами, сохраняют свой особый образ, так как «только Муза дает смерти какую-то жизнь» (*Nur die Muse gewährt einiges Leben dem Tod*).

Баратынский, в стихотворении «Своенаравное прозвание...», избирает тайное имя средством посмертного узнавания «в том мире, за могилой, / Где нет образов, где нет / Для узнанья, друг мой милый, / Здешних чувственных примет».

Отсутствие «примет» в мире живых, как у теней в загробном существовании, характерно для «внедренной» героини Пастернака, которую он отличает и от душ Платона, и от августиновского понятия «паломничества души», *peregrinatio animi*: «По мнению многих, душа и паломница, / По моему – тень без особых примет». Не паломница, а пленница, она заключена в «камне стиха», «одета камнем», как Алексеевский равелин, в котором «билась княжна Тараканова». Образ души-утопленницы, вызывает в памяти слова из Псалма 68, «воды дошли до души», и из Книги Пророка Ионы, 2, «Объяли меня воды до души моей».

С другой стороны, развернутое сравнение с княжной Таракановой играет и отчетливую сюжетную роль. Венера в *Метаморфозах* Апулея (IV.30) считает Психею, как Екатерина княжну Тараканову, самозванкой (ср. Слова Психеи у Цветаевой в стихотворении 1918 г.: «Не самозванка – я пришла домой»), «заместительницей», пытающейся узурпировать царственные почести, и жестоко преследует ее. Героиня стихотворения, озаглавленного «Душа» в позднейшей версии, – самозванка, какое бы имя ей не давали, поскольку любое «определение души» есть самоопределение.

Если в более раннем стихотворении бьется и гибнет «внедренная» в «камень стиха» «тень без особых примет», то в «Определении души» бьющаяся песнь так приросла к душе, удел которой – «наречье смертельное «здесь», что следует за ней, утратившей небесную родину, на землю.

Поэтическим подтекстом пастернаковского сюжета служит «Ангел» Лермонтова:

[...] Он пел о блаженстве безгрешных духов
Под кущами райских садов; [...]
Он душу младую в объятиях нес
Для мира печали и слез;
И звук его песни в душе молодой
Остался – без слов, но живой.
И долго на свете томилась она,
Желанием чудным полна;
И звуков небес заменить не могли
Ей скучные песни земли.

Этот подтекст «сращен» с другим стихотворением Лермонтова, «Дубовый листок оторвался от ветки родимой...», которое определяет отождествление песни у Пастернака с «безраздельным» древесным листом. Затем, в качестве контрастного по отношению к теме небесной родины, возникает здесь «гражданский» подтекст Минского (ср. Смирнов 1985, 93-95 и далее о «десубституции значений» таких вторичных источников, как Минский, у Пастернака): «Увы, дрожащий лист осины / Сильнее прикреплен к родной земле, чем я; / Я – лист, оторванный грозой. / И я ль один?.. Вас всех, товарищи-друзья, / Сорвало бурю одною» («Песнь первая» из поэмы *Песни о родине*, 1882).

Было уже отмечено, что звуковое сходство «душа» – «груша» послужило «толчком для метафорического их отождествления» (O'Connor 1988, 81). К этому наблюдению следует прибавить, что метафора, как часто бывает у Пастернака, с помощью игры слов развивается в сюжетную загадку, ключ к которой дает известная поговорка: «Люби, как душу, трясина, как грушу». Космическая буря потрясает небесную родину душ и гармонии, сбрасывая на землю душу, как грушу с приросшим листом – песней небес.

У Платона (*Государство* X, 621, a-b) души перед новым воплощением пьют из реки Амелет, а затем, в полночь, при ударе грома и землетрясении, рассыпаются по небу, как звезды, к местам своего пакирождения.

Не исключена здесь также возможность двуязычного каламбура *grossos*, незрелые фиги – груши, построенного на стихе Апокалипсиса (6, 13) по латыни: *et stellae caeli ceciderunt super terram, sicut ficus mittit grossos suos cum vento magno movetur*, «И звезды небесные пали на землю, как смоковница, потрясаемая сильным ветром, роняет незрелые смоквы свои».

3. Ницше и Гейне

«Болезни земли»:

О еще! Раздастся ль только хохот
Перламутром, Иматрой бацилл,
Мокрым гулом, мглой стафилококков,
И блеснут при молниях резцы,
Так – шабаш! Нешаткие титаны
Захлебнутся в черных сводах дня.
Тени стянют трепетом tetanus,
И медянок запылит столбняк.

Вот и ливень. Блеск водобоязни,
Вихрь, обрывки бешеной слюны.
Но откуда? С тучи, с поля, с Клязьмы
Или с сардонической сосны?

Чьи стихи настолько нашумели,
 Что и гром их болью изумлен?
 Надо быть в бреду по меньшей мере,
 Чтобы дать согласие быть землей.

Сюжет стихотворения навеян главой «О великих событиях» во второй части *Так говорил Заратустра*. Оболочка Земли поражена болезнями, одна из которых называется «человек», а другая – «огненный пес» из бездны вулкана на острове (Стромболи, по мнению комментаторов). Огненный пес отождествляется у Ницше с «извержением и возмущением», с воплем «Свобода!» в устах тех, кто умеет «нагревать тину до кипения», с «новым шумом» вокруг «великих событий». Описание этого бесящегося пса отражено у Пастернака в таких деталях стихотворения (помещенного в цикл «Заняты философией»), как: «И блеснут при молниях резцы»; «Блеск водобоязни, / Вихрь, обрывки бешеной слюны». Псу из вулкана, задыхающемуся от гнева и зависти, противопоставлен у Ницше другой огненный пес, который

говорит действительно из сердца земли. Дыхание его из золота и золотого дождя. Что ему до пепла, дыма и горячей слизи! Смех выпархивает из него, как пестрые тучки; противны ему твоё бурчание, твоё плевание и истерзанные потроха твои!

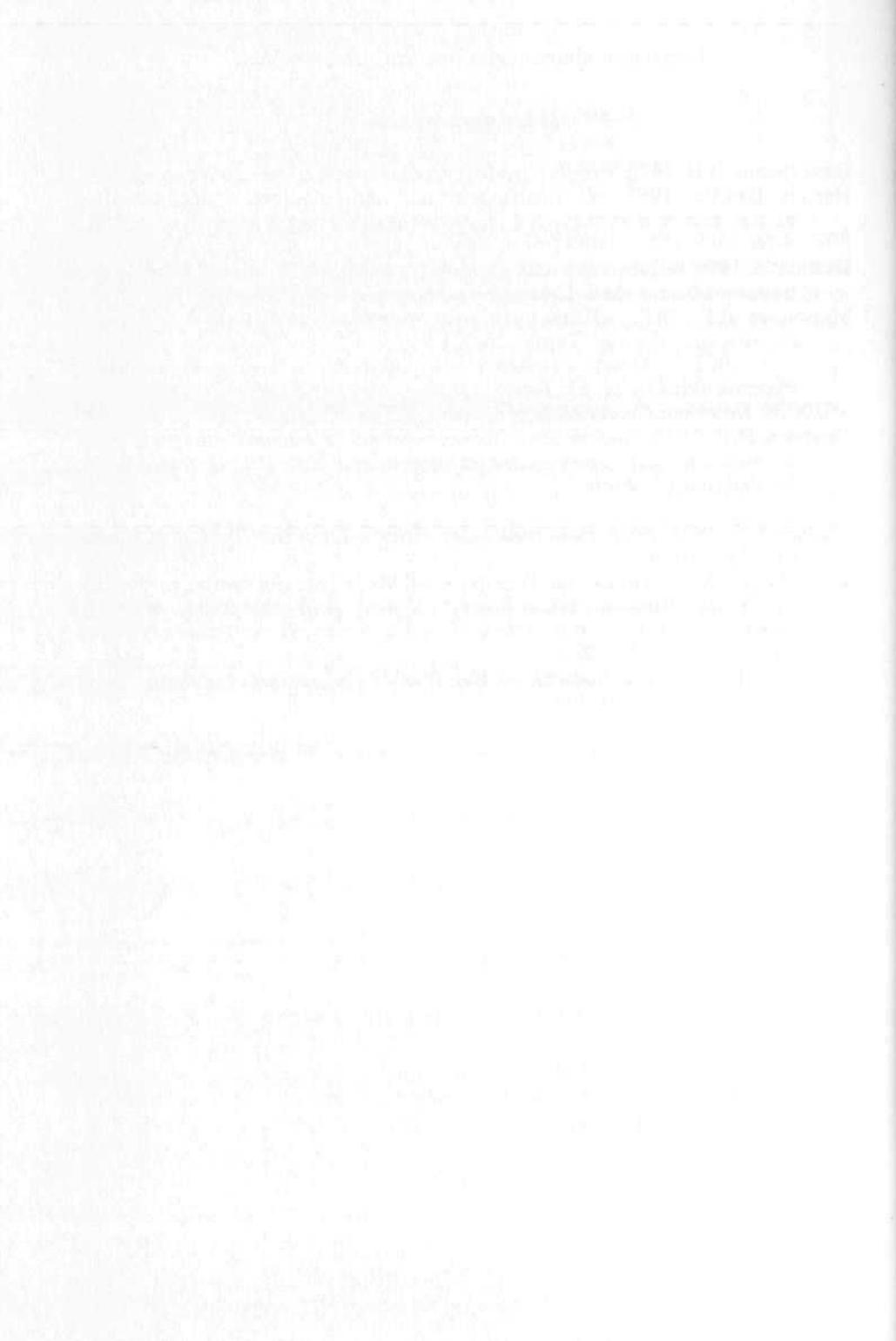
В первой публикации (1919) эти стихи были озаглавлены *Из цикла «Свежесть вещей»*. Очевидно, Пастернак имел в виду, в частности, свежесть пророчества Заратустры, которое, в свою очередь, восходит тематически к стихотворению Гейне «*Ganz entsetzlich ungesund / Ist die Erde [...]*» – о безнадежно больной Земле, с образами древнего безумия, миазмов, жаб и червей, превращающихся у Пастернака в бред, в бацилл, стафилококков и медянок.

В другом месте у Гейне, в *Романтической школе* (кн.2, гл.4), поэзия – болезнь человека, как жемчуг – болезнь устрицы. Это уподобление было развито до космического масштаба Хлебниковым: «Мне видны – Рак, Овен, / И мир лишь раковина, / В которой жемчужиной / То, чем недужен я» (Ронен 2002б, 112).

Так Пастернак, активизируя по крайней мере два взаимосвязанных источника, Ницше и Гейне, в «Болезнях земли», как и в «Высокой болезни», сопоставляет революцию и поэзию в едином образе мировой боли.

Л и т е р а т у р а

- Виноградов В.В. 1972. *Русский язык* (грамматическое учение о слове), М.
- Иванов Вяч.Вс. 1987. «О взаимодействии динамического исследования языка, текста и культуры», *Исследования по структуре текста*, М., 5-26.
- Иванов В. 1909. «Древний ужас. По поводу картины Л. Бакста «Terrore Antiquus»», *По звездам. Статьи и афоризмы*, СПб., 393-424.
- Максимов Д.Е. 1972. «Идея пути в поэтическом сознании Ал. Блока», *Блоковский сборник*, Тарту, 25-121.
- Ронен О. 2002а. «Межтекстовые связи, подтекст и комментирование», *Русская филология*, 13, Тарту, 13-32.
- 2002б. *Поэтика Осипа Мандельштама*, СПб.
- Смирнов И.П. 1985. *Порождение интертекста. Элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б.Л. Пастернака*, WSA, Sonderband 17, Wien.
- O'Connor K. 1988. *Boris Pasternak's My Sister – Life: The Illusion of Narrative*, Ann Arbor.
- Ronen O. 1985. „A Functional Technique of Myth Transformation in Twentieth-Century Russian Lyrical Poetry“, Kodjak A., Pomorska, K. Rudy, S. (eds.), *Myth in Literature*, (New York University Slavic Papers, Volume V), Columbus, 110-123.
- 1998. „Esenin: The Sources of His Poetics“, *Canadian-American Slavic Studies*, Vol. 32, 391-398.



Петер Алберг Йенсен

КРУТАЯ ЧЕРНАЯ СКАЗКА: «СТОЙКИЙ ОЛОВЯННЫЙ СОЛДАТИК» АНДЕРСЕНА В ДЕТСТВЕ ЛЮВЕРС ПАСТЕРНАКА

Мотив сказки играет важную роль в *Детстве Люверс*, пусть и не в количественном, но в качественном отношении. Сам этот жанр и авторы сказок упоминаются несколько раз, притом слово ‚сказка‘ выступает в двух значениях: в одном случае сказка и сказочность окрашивают и определяют обстановку в обычном смысле слова как обозначение жанра и мира детского чтения, а в другом случае, напротив, ‚сказка‘ обозначает действительность, как будто бы противоположную детскому миру; в первом случае ‚сказка‘ определяет особый мир, погружаясь в который девочка Женя отключается от окружающей действительности и забывает о ней, а во втором случае само слово ‚сказка‘ обозначает как раз внедряющуюся в детский мир и разрушающую его действительность. В обоих случаях встречаются отсылки к конкретным текстам сказок, но если в одном эпизоде вся ситуация открыто объявляется сказочной и пропитана литературными аллюзиями, то отсылка в другом пассаже до сих пор оставалась незамеченной исследователями. Именно к ней я обращаюсь в настоящей заметке. Но сначала напомним об открыто «сказочном» эпизоде.

Это – вечер, проведенный девочкой Женей дома после того, как родители уехали в театр. У девочки план был готов заранее – она «решила усесться до поздней ночи поудобней за лампой с тем томом «Сказок Кота Мурлыки», что не для детей».¹ Описание вечера пропитано сказкой и литературой. Замыкание на литературных нарративах начинается аллюзиями, отсылающими к Андерсену:

На дворе прояснилось. Редкие хлопья приплывали из черной ночи. [...] Улица блистала, устланная снежным санным ковром. Он был бел, сиятелен и сладостен, как пряники в сказках. Женя постояла у окна, заглядевшись на те кольца и фигуры, которые выделывали у фанаря андерсеновские серебристые снежинки. (74)

За ряд ценных замечаний по тексту статьи я глубоко признателен Евгению Ривелису.

¹ Пастернак Б. 1991. *Детство Люверс. Собр. соч. в пяти томах*, Т. 4, М., 72. В дальнейшем ссылки на это издание приводятся в скобках после цитат.

Отсюда девочка идет в «мамину комнату» за томом «Сказок Кота-Мурлыки», «что не для детей», и тем самым переходит в другой жанр. Интимная обстановка спальни родителей тоже «не для детей». С книгой в руках Женя смотрит в зимнюю ночь, и, вспомнив Пушкина, она «решила попросить репетитора, чтобы он ей задал сочинение об Онегине». (75) Вернувшись к себе, она принимается читать одну повесть за другой. «Сказки Кота-Мырлыки» – уже третий жанр, не похожий ни на Андерсена, ни на Пушкина; и родители Жени были правы – повесть «Мирра», заглавие которой «вывело ее из оцепенения», действительно, «не для детей».²

В данном эпизоде уход героини в мир сказок не только на виду, но демонстративен и вдобавок «контрапунктно» приурочен к роковому моменту действия повести (моменту гибели заинтересовавшего Женю «хромого» и преждевременных родов матери). Первый случай появления слова «сказка» в повести – совсем другого рода; если там – ночь, зима и удаление из дневного мира в мир фантазии, то здесь «сказка» при дневном свете открывает глаза девочке на действительность, отчего само употребление слова озадачивает читателя.

Появлению слова предшествует «тема солдат», и образное употребление «сказки» вырастает из нее. В длинном перечне всего того чужого, что, начиная с лета, вторгнулось в Женину жизнь и изменило ее,³ попадает и рота солдат, учения которой Женя наблюдала из окна:

- (1) И разве это она того хотела, чтобы отныне всегда солдаты учились в полдень, крутые, сопатые и потные, как красная судорога крана при порче водопровода, и чтобы сапоги им отдавливала лиловая грозовая туча, знавшая толк в пушках и колесах куда больше их белых рубах, белых палаток и белейших офицеров? (51)

В конце абзаца подводится итог произошедшим вмешательствам в философски-образных терминах, и своего рода заглавным образом выступает слово «сказка»:

² К роли «Сказок Кота Мурлыки» в повести прикасается Л.Л. Горелик, подчеркивая их реалистичность («жизнь в этих сказках не приукрашивается») и важность тем смерти и социального неравенства (Горелик Л.Л. 2000. *Ранняя проза Пастернака: Миф о творении*, Смоленск, 110, 114). Между тем, упомянутая повесть «Мирра» – фантастическая антисемитская мистификация, построенная на интриге плотского соблазна. См. Вагнер Н.П. 1890. *Повести. Сказки. Рассказы Кота-Мурлыки*, Т. 1. СПб., 266-291.

³ Подробный анализ данного абзаца (с. 51 в указ. изд.) под углом зрения категории лица, см. Йенсен П.А. 2006. «От Лирики к Истории: Появление «третьего лица» в *Детстве Люверс* Бориса Пастернака», Fleishman L., McLean H. (eds.), *A Century's Perspective: Essays on Russian Literature in Honor of Olga Raevsky Hughes and Robert P. Hughes*, Stanford, 279-306 (здесь 295-298).

- (2) Перестав быть поэтическим пустячком, жизнь забродила крутой черной сказкой постольку, поскольку стала прозой и превратилась в факт. Тупо, ломотно и тускло, как бы в состоянии вечного протрезвления, попадали элементы будничного существования в завязывавшуюся душу. Они опускались на ее дно, реальные, затверделые и холодные, как сонные оловянные ложки. Там, на дне, это олово начинало плыть, сливаясь в комки, капающая навязчивыми идеями. (51-52)

В этой изумляющей формулировке тема солдат, как увидим ниже, продолжается подспудно, вернее «подводно», чтобы снова «выплыть» чуть позднее – в описании эффекта рассказов друга семьи Негарата на Женю:

- (3) Налет бездушья, потрясающий налет наглядности, сошел с картины белых палаток; роты постускнели и стали собранием отдельных людей в солдатском платье, которых стало жалко в ту самую минуту, как введенный в них смысл одушевил их, возвысил, сделал близкими и обесцветил. (62)

Как видим, образная формула превращения жизни из «поэтического пустячка» в прозу, с одной стороны, выводится из солдатской роты и с, другой, – прилагается прямо к ней. В таком обрамлении сама формула *крутой черной сказки* напрашивается на «солдатское» прочтение. Давайте обратимся к классической сказке о солдатике:

- (4) Было когда-то двадцать пять оловянных солдатиков, родных братьев по матери – старой оловянной ложке; ружье на плече, голова прямо, красный с синим мундир – ну, прелесть что за солдаты! [...] Все солдатике были совершенно одинаковы, кроме одного, который был об одной ноге. Его отливали последним, и олова немножко не хватило, но он стоял на своей одной ноге так же твердо, как другие на двух; и он-то как раз и оказался самым замечательным из всех.⁴

Оказывается, что загадочная образность в цитате (2), тема солдатской роты (прелесть что за солдаты!), мотив выделения отдельного человека из нее и его оживления, как и «сюжет» образной цепи у Пастернака скомпонованы из «биографем» андерсеновского солдатика:⁵ *его жизнь перестала быть поэтическим пустячком и забродила крутой черной сказкой*

⁴ *Собрание сочинений Андерсена в 4-х томах*. Т. 1. Полное собрание сказок, рассказов и повестей, Часть 1. Издание второе. СПб., 1899, 10-11. В дальнейшем страницы этого издания приводятся в скобках после цитат.

⁵ Под биографемой я понимаю звено (событийное или ситуативное) в художественном биографическом повествовании (ср. Йенсен П.А. 1997. «Стрельников и Кай: «Снежная королева» в «Докторе Живаго», *Scando-Slavica* 43, 70.)

с того момента, когда из окна детской он полетел вниз на мостовую и был найден уличными мальчишками, посадившими его в бумажную лодочку и пустившими по канаве, и он попал «под длинные мостики» (ср. *Водопровод* в (1) – здесь большая крыса потребовала с него паспорт!) и оттуда в канал, где лодка «стала тонуть» (ср. *они опускались на ее дно* в (2)), и рыба его проглотила. На этом пути в солдатика весьма густо *попадали элементы будничного существования*, и когда они в (2) уподобляются *оловянным ложкам*, то «мать» из дальнейшей образности почти прямо идентифицируется как мать андерсеновского героя.⁶

Конец формулы в (2) соответствует концу сказки Андерсена, где мы и найдем возможный ключ к ‘черноте’. Как помним, проглотившая героя рыба была поймана и продана кухарке из его «исходной» семьи, она обнаружила солдатика в рыбе и вернула его в детскую, где герой снова увидел знакомые игрушки и среди них возлюбленную бумажную балерину:

- (5) Оловянный солдатик был тронут и чуть не заплакал оловом, но это было бы неприлично и он удержался. [...] Вдруг один из мальчиков схватил оловянного солдатика и ни с того, ни с сего швырнул его прямо в печку. [...] Оловянный солдатик стоял в полном освещении. Ему было ужасно жарко, от огня или от любви – он и сам не знал. *Краски с него совсем слезли, он весь полинял*; кто знает отчего – от дороги или от горя? Он смотрел на танцовщицу, она на него, и он чувствовал, что *тает*, но все еще держался стойко, с ружьем на плече. Вдруг дверь в комнате распахнулась, ветер подхватил танцовщицу, и она, как сильфида, порхнула прямо в печку к оловянному солдатiku, вспыхнула разом, и – конец! А оловянный солдатик *растаял и сплавился в комочек*. На другой день горничная выбирала из печки золу и нашла его в виде маленького оловянного сердечка; от танцовщицы же осталась одна розетка, да и та вся обгорела и *почернела*, как уголь. (114)

При сопоставлении этого «черного» финала сказки с цитатами (1), (2) и (3), опять возникает впечатление, как будто пастернаковская образность скомпонована из биографем андерсеновского героя. Ср.:

– *роты потускнели и обесцветил* (3) vs. *краски с него совсем слезли, он весь полинял*;

– *олово начинало плыть, сливаясь в комки* (2) vs. *чуть не заплакал оловом; растаял и сплавился в комочек*;

⁶ Данное толкование раскрывает литературный источник образности вдобавок к культурно-бытовым коннотациям: *оловянные ложки* – прямая отсылка к солдатскому быту, и следующий образ напоминает о святочном ‘гадании на олове’, при котором девушки лили олово в воду (или в снег); застывая, оно образовывало причудливые фигуры. (За это наблюдение я благодарю Евгения Ривелиса.)

– какая навязчивыми идеями (2) vs. нашла его в виде маленького оловянного сердечка.

У Андерсена проникновение прозы в поэзию в сказке достигает предела во фразе *на другой день горничная выбирала из печки золу*. На самом деле пастернаковская формула весьма точно определяет «обратную сторону» поэтичности Андерсена – ее будничность. Слушая сказку о солдатике в детстве, мы следим за историей его любви к балерине и воспринимаем сказку как историю верности, не обращая особого внимания на *элементы будничного существования* (2) как таковые. Ведь детская фантазия и детская игра как раз основаны на смешении реалий с вымыслом – именно: на приписывании бытовым деталям иных смыслов, и гениальность Андерсена отчасти состоит в естественности, с которой он включает будничные детали в эту «двуликую» модальность. Отождествляя жизненную прозу со сказкой и встраивая «Стойкого оловянного солдатика» в формулу отождествления, Пастернак, однако, подчеркивает не только будничность, но и нарративность прозы – ведь превращение поэзии в прозу также значит ее превращение в нечто повествуемое, и «Стойкий оловянный солдатик» с обильной наглядностью показывает и то и другое: любовь, верность и стойкость солдатика выявляются, проверяются и в конце концов поглощаются самой низкой будничной прозой, прозой мира уличных мальчишек, канавы (и крысы!), кухарки и горничной – прозой выбирания золы из печки. Но именно похождениям по этому миру герой обязан своей *историей* в смысле фавулы; она пускается в ход благодаря его выпадению из игрушечного мира – из окна детской – на улицу, и она равна повествованию (сжатому роману приключений) о пути по канаве в канал и через кухонный стол и детскую в печку. Если проза в смысле будничности уничтожает самого солдатика, то проза в смысле повести обеспечивает его любовь бессмертием, превратив ее в миф и оставив ей символ – найденное в золе оловянное сердечко (ср. *какая навязчивыми идеями в (2)*).⁷

Тот факт, что в середине *Детства Люверс* обнаруживается одноногий герой Андерсена, возможно, по-новому освещает мотив хромоты в повести. Первый заинтересовавший Женю *посторонний* человек хромотает и в мыслях девочки называется просто *хромым*; у Андерсена это же отличие от собратьев по ружью служит прямым критерием выделения героя: *Все солдатики были совершенно одинаковы, кроме одного, который был об одной ноге [...]; и он-то как раз и оказался самым замечательным из всех.*

⁷ Надо сказать, что любовь солдатика к балерине – не такая уж чисто «поэтическая», ей присуща и примесь сословной «прозы»: «Вот бы мне жена!» – подумал он. – «Только она, как видно, из знатных, живет во дворце, а у меня только и есть, что коробка, да и то в ней нас набито двадцать пять штук, – ей там не место! Но познакомиться все же не мешает». (11)

Но как «Стойкий оловянный солдатик» попал в философию повести Пастернака, «прямо» ли из Андерсена или через посредничество другого текста? Весьма вероятным представляется последнее, так как текстом-посредником могли быть «Записки Мальте Лауридса Бригге».

Одна из «сквозных» тем романа Рильке – чтение литературы и его значение для юного автора, и, как я пытался показать в другой работе, чтение также играет принципиальную роль в образовании личности Жени Люверс.⁸ Во втором томе записок Мальте вспоминает о том, как во время каникул в Ульсгоре он вдруг «попал в чтение», и сразу оказалось, что читать не умел.⁹ Незадолго до этого «к нему подступили» большие, неожиданные впечатления, «относившиеся к нему как к взрослому», чего он, однако, никак не мог согласовать с продолжающейся детскостью. Он сознавал, что этот опыт претендовал быть рубежом жизни, но никакого рубежа не мог найти в собственном «бесконечном» детстве, отчего деление жизни на части казалось выдумкой, а если же все равно настаивал на том, что детство прошло, то тут же пропадало и все наступающее, и уже не на чем было держаться. Именно это чувство неустойчивости на грани детства и юношества напоминает Мальте игрушечного солдатика:

In demselben Maße aber, als ich ihre [der Eindrücke – П.А.Й.] Wirklichkeit begriff, gingen mir auch für die unendliche Realität meines Kindeins die Augen auf. Ich wußte, daß es nicht aufhören würde, so wenig wie das andere erst begann. Ich sagte mir, daß es natürlich jedem freistand, Abschnitte zu machen, aber sie waren erfunden. Und es erwies sich, daß ich zu ungeschickt war, mir welche auszudenken. Sooft ich es versuchte, gab mir das Leben zu verstehen, daß es nichts von ihnen wußte. Bestand ich aber darauf, daß meine Kindheit vorüber sei, so war in demselben Augenblick auch alles Kommende fort, und mir blieb nur genau so viel, wie ein Bleisoldat unter sich hat, um stehen zu können.¹⁰

Однако по мере того, как я все более ощущал их нешуточность, у меня открывались глаза и на неотменимость детства. Я понимал, что оно не может пресечься тотчас, едва начинается новый этап. Я говорил себе, что каждый волен проводить рубежи, но все они условны. Сам же я оказался на редкость неизобретателен. Всякий раз, как я пробовал наметить рубеж, жизнь давала мне понять, что знать о нем ничего не знает. И если я упорствовал в мысли, что детство кончи-

⁸ См. Йенсен П. А. «От Лирики к Истории...», 298-301.

⁹ Rilke R.M. 1926. *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*. Bd. 2. Leipzig, 98 ff.

¹⁰ Ibid., 101. С данным пассажем соотносится критика «варки частей» в *Охранной грамоте*: «Не говоря о том, что внутреннее членение истории навязано моему пониманию в образе неминуемой смерти, я и в жизни оживал целиком лишь в тех случаях, когда заканчивалась утомительная варка частей [...]». (Пастернак Б. 1991. *Собр. соч. в пяти томах*, Т. 4, М., 151.) И эта формулировка в свою очередь объясняет, почему идея смерти навязывается Жене Люверс, как только «объявления» извне начинают «членишь» ее жизнь. (51)

лось, тотчас исчезало и будущее, и я шатался, ощущая не больше почвы под ногами, чем оловянный солдатик.¹¹

Ввиду того, что тема на этих страницах Мальте – конец детства, и роль чтения литературы в нем – идентична важной теме пастернаковской повести, сравнение себя с солдатиком у Мальте представляет очевидную параллель к имплицитно «солдатскому» образу в *Детстве Люверс*.¹² И здесь и там в явном или скрытом виде появляется оловянный солдатик с темой неустойчивости или же стойкости,¹³ и Пастернак помещает свой образ точно там, где солдатик у Рильке – на самой грани детства и юности. Совпадение позиций солдатиков в обоих произведениях, действительно, совершенно точное: у Пастернака формула превращения жизни героини в прозу, как уже было сказано, приводится автором в конце перечня ряда «вторжений» извне в мир девочки, в сопоставимости с этим весь пассаж о чтении у Мальте, где появится солдатик, начинается с формулы именно такого переворота жизни:

Ich verließ mich darauf, daß man es merken würde, wenn das Leben gewissermaßen umschlug und nur noch von außen kam, so wie früher von innen.¹⁴

Я полагался на то, что это делается само собою, когда жизнь совершенно перевернется и начнет поступать извне, как исходила прежде изнутри.

К сожалению, русский перевод неточен здесь: *daß man es merken würde* не значит «что это делается само собою», а вернее – *что будет заметным*, – и весь абзац в *Детстве Люверс* о «вторжениях» извне и есть дотошная регистрация именно этого переворота в Женинной жизни. Другими словами, Мальте вполне мог бы «положиться на то», *что будет заметным* для пастернаковской героини: его слова – кратчайшая формула замеченных ею изменений и, на самом деле, всей повести о том, как кончилось ее детство.

¹¹ Рильке Р.М. 1988. *Записки Мальте Лауридса Бригге*. Перевод Суриц Е.М. [<http://www.lib.ru/POEZIQ/RILKE/brigge>]. Ниже приводятся еще две цитаты из этого издания (страницы которого не указываются в интернете).

¹² В оригинале Рильке имеется «Bleisoldat», т. е. свинцовый, а не оловянный солдатик, но это вряд ли меняет существо дела, и, как видим, «Bleisoldat» переводится как «оловянный солдатик».

¹³ В презентации своего героя Андерсен подчеркивает именно первое, буквальное значение его стойкости – *он стоял на своей одной ноге так же твердо, как другие на двух*.

¹⁴ Rilke R.M., op.cit., 98.

Если удалось раскрыть андерсеновского солдатика в *Детстве Лювер* и установить связь с аналогичным пассажем у Рильке, то остается ответить на вопрос: какова роль этого образа у Пастернака? Ведь Рильке лишь упоминает солдатика мимоходом и без явной отсылки к Андерсену, тогда как Пастернак берет гораздо больше, именно от андерсеновского героя, но зато скрывает его в образной цепи. Чем объяснить очевидную важность и центральность образа? Ведь он заложен в основе философской формулы прозы в самом центре солдатской темы...

Мне представляется, что ответ нужно искать в биографической значимости образа. Выше я его называл подбором биографем героя Андерсена или же концентратом его биографии. Пора осознать метонимичность образной цепи: самого солдатика нет, а представлен он рядом признаков, то ли его самого, то ли его судьбы: изломанностью пути и «чернотой» в его конце, оловянной матерью-ложкой, расплавлением олова и «идеей» в виде символа сердечка. Перед нами «смещение» биографии андерсеновского солдатика на ряд признаков. Но почему именно его биография занимает центр темы солдат, между описанием учений роты в (1) и ее переосмыслением в (3)? Скорее всего, потому, что вся тема солдат представляет аналогию к биографии самого автора повести. *Детство Люверс* писалось на основе впечатлений от Урала в 1916 году, и уральское «становище» Пастернака вытекало прямо из военной обстановки; Пастернак был освобожден от воинской повинности в 1914, но полтора года спустя все-таки считал лучшим удалиться из Москвы во избежание нового призыва.¹⁵ Это значит, что наблюдаемая Женей солдатская рота, а тем более *повесть* Негарата, полностью изменившая ее восприятие солдат, – соприкасалась с биографией автора. Поводом к *повести* бельгийца был полученный им призыв в армию и его предстоящий отъезд:

Негарат стал рассказывать историю переселения «своих стариков» [...] И вдруг наступила та минута, когда ей стало жалко всех тех, что давно когда-то или еще недавно были Негаратами в разных далеких местах [...] (62; Продолжение в (2))

Таким образом, рассказанная Негаратом история, заставившая Женю открыть отдельных, близких людей в солдатской роте, похожа на «смещенную» нерассказанную историю самого Пастернака. Если так, то не следует ли нам истолковать зашифрованную микробиографию «Стойкого оловянного солдатика» в середине или же в сердцевине солдатской темы по

¹⁵ См. Barnes Ch. 1989. *Boris Pasternak. A Literary Biography*. Vol. I. 1890-1928. Cambridge, 197.

логике того же смещения?¹⁶ Ведь первопричиной к тому, что Пастернак сам был одним из *Негаратов в разных далеких местах*, было то, что в 1914 году он «получил белый билет, чистую отставку, по укорочению сломанной в детстве ноги».¹⁷ Пастернак всю жизнь придавал падению с лошади в 1903 и укорочению ноги решающее значение – для своей биографии.¹⁸ Теперь представляется, что мы нашли возможный ответ на вопрос, почему одноногий герой Андерсена составляет фон для темы солдат, в центре которой формула прозы в смысле истории. Через Рильке, потаенный стойкий солдатик теснейшим образом связался с темой и сюжетом повести, а через жизнь – с биографией автора.

Окончание

Под *сказкой* Пастернак, по-видимому, понимал нечто, напоминающее то, что Аристотель называл мифом (*mythos*), т.е. историю в смысле содержания произведения, то, что связывает жизненные моменты в одно целое, – однако с подчеркнутой термином той разницей, что связность привносится в историю ее участником и домысливается им. Выше мы видели ранний пример этого идиосинкратического толкования понятия сказки. Пастернак остался верным ему вплоть до *Доктора Живаго*, где оно формулируется программно в наблюдении главного героя о военных корреспондентах, старательно записывающих «факты» в своих блокнотах:

Как он не понимает, [...] что из блокнотного накапливания большого количества бессмыслицы никогда не может получиться смысла, что фактов нет, пока человек не внес в них чего-то своего, какой-то доли вольничавшего человеческого гения, какой-то сказки.¹⁹

По Пастернаку, сказка как субстрат осмысления действительности способна превратить набор переживаний в историю и тем самым перевести отдельные мгновения во время в его экзистенциальном смысле. Таков был пожизненный замысел лирика и философа Пастернака – *перенести* серию

¹⁶ Настоящий пример «смещения» биографии автора напоминает о его отказах описывать собственную жизнь в начале *Охранной грамоты*, притом в самых главных местах. «Я не буду описывать в подробностях» и «Я не буду этого описывать, это делает за меня читатель», – этот двойной отказ обрамляет краткое упоминание ночи после падения с лошади, т.е. автор *не* будет описывать, как он сломает ногу, «в один вечер выбывши из двух будущих войн [...]» И через несколько страниц, в короткой главе о второй важнейшей «биографеме», знакомстве со сборниками Рильке: «Я не пишу своей биографии [...]» и «Ее [жизнь поэта, П.А.И.] нельзя найти под его именем и надо искать под чужим [...]» (Пастернак Б. 1991. *Собр. соч. в пяти томах*, Т. 4, М., 150-51, 158-59).

¹⁷ Пастернак Б.. «Люди и положения», *Собр. соч. в пяти томах*, Т. 4, 327.

¹⁸ См. Пастернак Е. 1997. *Борис Пастернак. Биография*, М., 58-59.

¹⁹ Пастернак Б. 1900. *Собр. соч. в пяти томах*, Т. 3, М., 123.

лирических переживаний в континуальное время и тем самым *перевести* собственную лирику в историю. Так как он сам не умел рассказывать, его проза оставалась лирикой повсюду, где она стала искусством, отчего история была доступной Пастернаку лишь на окольном, косвенном пути встраивания чужих биографем в канву своей прозы: невозможность создавать иного хронотопа, кроме ситуации собственного настоящего переживания, заставляла его включать «смещенные» признаки и качества чужих героев в собственное повествование и, надев на них «шапку-невидимку», притаивать их в нем, согласно своей философии мимикрии.²⁰ Выше мы видели пример встраивания истории в смысле биографии в лирическую повесть о детстве Люверс. Мы также видели, какими окольными путями ее автор в этот раз внес и *что-то свое*, и *какую-то долю вольничавшего человеческого гения*, и – *какую-то сказку*.

paj@slav.su.se

²⁰ О философии мимикрии Пастернака, см. Witt S. 2000. *Creating Creation. Readings of Pasternak's «Doktor Zhivago»*, Stockholm, 95-138.

Валерий Тюпа

БУЛАТ ОКУДЖАВА МЕЖ СОБАКОЙ И ВОЛКОМ

Советские 60-е годы, как представляется автору этих заметок, – это счастливое время между «собакой» сталинского единомыслия и «волком» диссидентского раскола. Конечно, диссидентство родилось и вызрело в эти самые годы (между 1956 и 1968). Однако демонстрация протеста против ареста Синявского и Даниэля на Пушкинской площади всем духом своим и строем была еще характерным проявлением шестидесятнического мироотношения, хотя сами Синявский и Даниэль диссидентами уже были.

Истинными шестидесятниками, на мой взгляд, остались те, кто, подобно Булату Окуджаве, со всей ответственностью за свой выбор сохранили позицию внутренней внаходимости по отношению к обоим лагерям идеологической борьбы: брезгливую отстраненность от советского официоза и сочувственную – от диссидентства. Хотите остаться чистенькими? Да, хотелось бы, знаете ли... Конечно, не всем и не всегда удавалось, но архитектоника нравственного выбора состояла именно в нейтралитете, которого требовал императив человечности («абстрактного гуманизма», как ругались советские идеологи).

Принципиальное неучастие в ролевой жизни, где *солдатик оловянный на вечный подвиг осужден*, порождало столь свойственное Окуджаве позиционирование *вещего смысла* и себя самого – в промежуточном положении: *меж летом и зимою, между счастьем и бедой; меж двух дорог, без которых невозможно, как без неба и земли; между густой грустью шарманки и ее же веселым и счастливым голосом* и т.п. Эту странную *раздвоенность* поэт однажды охарактеризовал знаменательным оксюморонном: *гордая беспомощность*. Гордость неучастия и беспомощность невключенности (в миропорядок социального функционирования) зывали к единению на нефункциональной основе, *чтоб не пропасть поодиночке*.

Едва ли не наиболее подходящий ключ к социокультурному феномену 60-х был подобран одним из тех, кто сам принадлежал к этому феномену – Игорем П. Смирновым. На вопрос «Что расшатало советский тоталитаризм?» он отвечает так:

[...] байдарочники и альпинисты, собиратели икон, бороздившие северные окраины Новгородской Руси, сбивающиеся в стаи алкоголики, gangs и молодежные компании (peer-groups) шестидесятых, джазисты и их почитатели, ценители подпольной литературы [...] все те, кто обратил свои силы на организацию досуга и на активность, не считавшуюся государством трудовой.¹

В общем, те, кто – словами Окуджавы – открывал свою родину снова, *но уже для самих себя*.

В приведенном перечне явно не хватает одного из ведущих звеньев – творцов и ценителей «авторской песни», о которой в другом месте Игорь Смирнов говорит: «спонтанное художественное творчество выдвинулось в самый центр неформального группового быта».²

«Авторская песня» – термин странноватый, но не бессмысленный. Во-первых, этот старинный синкретический жанр, устранный из культурного обихода вместе с эмигрантской фигурой Вертинского, восстановленный в правах Окуджавой и подхваченный многочисленными поэтами с гитарой, но без членства в Союзе писателей, бывовал в 60-е годы как фольклорный.³ Однако его тексты не только не были анонимными (в отличие от анекдотов), но и были отмечены очевидной печатью личного авторства. Во-вторых, эти песни и тематически, и тональностью своей разительно отличались от песнопений, транслировавшихся по радио. А советская официальная песня, рожденная усилиями целого коллектива (сочинитель слов, сочинитель музыки, литературный редактор, музыкальный редактор, цензор, оркестр «под управлением» дирижера и, наконец, соединивший слова с музыкой исполнитель – лицо песни для слушателей), явственно демонстрировала тогда еще не провозглашенную Бартом «смерть автора». Так что песни Окуджавы оказались своего рода воскрешением авторской фигуры в песенной лирике, а заодно и возрождением внеофициальной песенной культуры – на месте прирученной властью фольклорной (отредактированной и растиражированной советским радио).

В строке «Дорогая моя столица!» (насмешливо запеваемой одним из слушателей Ивана Иваныча из рассказа Окуджавы «Подозрительный инструмент») «моя» не принадлежит никакому личностному «я». Напротив, любое «я» присваивается этим притяжательным местоимением, становится его функцией: «столицей» можно быть только для подданного, невозможно быть столицей самобытного внутреннего мира.

¹ Смирнов И.П. 2004. *Социософия революции*, СПб., 354.

² Т. ж. 357.

³ «Юный Иосиф Бродский, как мне припоминается, знал наизусть десятки, если не добрую сотню, песен, сложенных геологами, для многих из которых их профессия стала формой социального эскапизма» (Т. ж.).

Тогда как в словах *Ах, Арбат, мой Арбат!* то же самое притяжательное местоимение звучит симптомом действительного личностного мира. Отсюда уникальный ритмико-интонационный строй песенных стихов Окуджавы, который безошибочно улавливался всеми как неподражаемый и неподражательный, внеэталонный (ср. идеологическое наставление Ивану Иванычу: [...] *считайте это эталоном. Ничего выдумывать и изобретать не надо*). В основе этих поражавших своей неофициальностью интонаций обнаруживалась не только самобытность личности, отстраняющейся от «эталонного» функционирования, но и принципиально новая коммуникативная стратегия – стратегия «диалогического согласия» (Бахтин).

Массовая советская песня была выдержана в стратегии хорового согласия и обращена к абстрактной фигуре соцреалистического надресата. Песни же Окуджавы воспринимались как обращенные лично к тебе («дар собеседничества – вот в чем дело»)⁴. Они всем своим строем постулировали солидарного, но единичного, нетипового адресата. Без такого «своего другого» эта песня недействительна, она питается *ощущением тайного братства и его* (поэта – В.Т.) *причастности к нему* («Подозрительный инструмент»).

Потому поэзия Окуджавы и требует музыкального исполнения, что без живого слушателя (или слушательницы, которая *улыбалась чему-то своему*), она становится «просто» поэзией для глаз и при всей бесспорности стихового мастерства утрачивает нечто принципиально неотъемлемое от собственной сущности. Ибо творчество Ивана Иваныча вдохновляется тем, *что он с ними*, а не тем, что он – единственный. Его же слушатели, в свою очередь, осознают, что такая поэзия должна не нравиться официальным инстанциям, *которые видят опасность в общении людей, то есть, когда мы вместе* («Подозрительный инструмент»). Здесь «мы» уже не тотально хоровое (обезличивающее), а групповое, диалогизированное, не поглощающее отдельное «я».

К концу XX столетия «шестидесятничество» приобрело характер культурно-исторического мифа (ср. расхожий тезис 90-х: «шестидесятники пришли к власти», хотя приход к власти в принципе несовместим с духом этого явления). У истоков мифа – некоторая историческая реальность: социокультурный феномен глубинного сдвига в общественном сознании «оттепельной» эпохи. Речь далее пойдет о шестидесятничестве как о широком и значительном ментальном явлении, выразившемся, в том числе, и в распевании «авторской песни», катастрофически размножившейся в 60-е годы, – одновременно со всплеском смеховой культуры анекдота, именно

⁴ Курчаткин А. 1999. «Собеседник», Булат Окуджава, *Стихи. Рассказы. Повести*, Екатеринбург, 548.

тогда превратившегося из незатейливого развлечения в принципиальное для позднесоветской эпохи средство неофициального общения.

Булат Шалвович Окуджава и выразитель, и в немалой степени «формирователь» этого феномена: его песни дали шестидесятникам (по большей части более молодым, чем он сам, – не воевавшим) эмоционально-волевою тональность самоощущения себя в жизни. Спектр этого самоощущения был широк (от *Я чувствую себя последним богом* до *Ах, я смешной человек*), но совершенно чужд официальному статусу советского человека. Окуджава говорил: *Может, жизнь моя и была смешна, / но кому-нибудь и она нужна*, – тогда как жизнь советского человека не имела права быть смешной и нужна была не «кому-нибудь» отдельному, а сверхличному социальному целому двусоставной природы («партии и народу»).

60-ые годы – исторический период кризиса советской ментальности. Последнюю можно охарактеризовать как симбиоз роевого МЫ-сознания, сплывающего в «народ», и ролевого ОН-сознания, регулятивно ориентированного на «партийность» даже бытовой жизнедеятельности, не говоря уже об идеологическом и социальном функционировании субъекта. Симбиоз этот был направлен в первую очередь на подавление уединенного Я-сознания.

В основе ОН-сознания – самоотожествление личности с ролью, отношение к себе самому «в третьем лице». У такого человека, как писал С.Г. Нечаев в «Катехизисе революционера», «нет ни своих интересов, ни дел, ни чувств, ни привязанностей, ни собственности, ни даже имени» (ср. у Вл. Луговского 30-х годов: «Хочу позабыть свое имя и званье, / На номер, на литер, на кличку сменять»). «Нечаевский» человек существует среди чисто ролевых «других»: «Мера дружбы, преданности и прочих обязанностей в отношении к товарищу определяется единственно степенью <его> полезности в деле».

Человек советской ОН-ментальности *себе на душу греха не берет – он не за себя ведь – он за весь народ*. Подобным сознанием обладает маленький ребенок, до психологического кризиса третьего года жизни еще не освоивший собственного «я». Впоследствии ролевая ментальность доминирует в подростковом возрасте. Не удивительно, что «инфантилизация» народного менталитета целенаправленно осуществлялась властными институтами культуры, выстроенными Сталиным – этим патерналистски авторитарным субъектом патологически уединенного сознания (*Вождь укрылся в башне у Москвы-реки. / У него от страха паралич руки. / Он не доверят больше никому, / словно сам построил для себя тюрьму*).

Конечно, нормальный человек советской эпохи в глубине души оставался в той или иной мере обособленным «я» со своими интересами, желаниями, привязанностями и страхами. Но из советской идентичности эта

подпольная инстанция «выдавливалась», за счет чего и возникал феномен функционально-ролевого, дегуманизированного сознания. Сформированная советской культурой ментальность такого рода и обеспечивала тоталитарную монолитность общества.

Но вот, свидетельствует Окуджава, *после XX съезда общество вдруг раскололось, все начали ощущать себя людьми, начали скорбеть об утратах, задумались о душе, ну просто обезумели от всяких разоблачений, от понимания собственного рабства. Цепи лопались со звоном. Все были полны сил и надежд* («Подозрительный инструмент»).

Восстановление чувства собственного достоинства не привело поначалу к эгоцентрическому существованию «себе на уме». Ментальный кризис не означает исчезновения прежней ментальности. Это переходное состояние предполагает лишь утрату ментальной доминанты и возникающую вследствие этого хаотизацию общественного сознания. Житель СССР в 50-60 гг. вполне еще оставался массовым «советским человеком» (что Окуджава демонстрирует, например, рассказом о Всемирном фестивале молодежи в Москве). Но одновременно он становился и субъектом самобытного внеролевого существования, который *хотел жить по собственному усмотрению* («Выписка из давно минувшего дела»). Вполне еще соответствующее нормам соцреализма стихотворение «Родина» (1959) Окуджава заканчивает неожиданным выпадом: *Остается последнее слово / Оставляю его за собой*.

Человек с ослабленной советской идентичностью драматично переживал кризисную раздваиваемость своего существования на жизнь по собственному и несобственному усмотрениям. У людей сталинской эпохи эта раздваиваемость, конечно, также имела место (*Если бы они знали, что у меня внутри делается!* – говорит окуджавинский «школяр»). Однако нужно было стать шестидесятником, чтоб ее ощутить в себе как проблему, отразить и продемонстрировать в художественном тексте. Это Окуджава и делает в автобиографической прозе о фронтовой юности («Будь здоров, школяр», «Уроки музыки»):

– Вы унижаете мое достоинство, – говорю я.

– Меня оскорбляет выше наплевательское отношение к нашему общему делу, – говорит он.

[...] Не опускать головы, помнить, что ты – центр мироздания, царь природы, пусть в шинели с чужого плеча [...] Я хочу вздернуть голову, но она клонится. Я хочу открыто глядеть лейтенанту в лицо. Но вижу носки своих перепачканных грязью ботинок.

Однако по мере строевой подготовки *все глуше музыка души, все звонче музыка атаки*. И вот уже героя посещает ролевой восторг, когда сержант поручает ему позаниматься строевой подготовкой с новичками:

*Я действительно кажусь ему достойным этого великого назначения? [...]
– Строевым! – Они пытаются идти строевым, цари природы! [...] –
Отставить! Кто же так строевым ходит? Вот как надо. Смотреть всем!*

Впрочем, ролевое функционирование будущего шестидесятника отстывает под натиском простой человеческой солидарности:

*– А тебе, сынок, из дому пишут?
– Все в ногу, а то сержант даст нам прикурить.*

Социокультурный феномен шестидесятничества начинается с того, что у все более значительного числа советских граждан – как у окуджавинского Ивана Ивановича – обнаруживается (ранее подавляемая извне и изнутри) *некоторая отстраненность* («Подозрительный инструмент») от ролевого присутствия в мире, позволяющая *оставаться самим собой*:

*Дома лучше (что скрывать?),
чем на площади холодной:
здесь хоть стулья да кровать,
там – всего лишь флаг бесплодный.*

*Здесь, хоть беден, хоть богат,
остаюсь самим собою.
Здесь я – барин, там – солдат,
и разлука за спиною. (1958)*

Но в 60-е годы такая отстраненность у большинства людей еще не переросла в эгоцентризм «неофициального» Я-сознания, как это будет происходить в 70-80-е годы, когда двоедушие «официального» и «неофициального» измерений жизни утратит свой драматизм и превратится в своего рода правило циничной игры.

Стать шестидесятником означало не только «остаться самим собой», но еще и осознать, как некая девушка из рассказа Окуджавы, *до какой степени мы были разобщены навязанным ролевым функционированием*, между тем как, *оказывается, можно быть вместе* («Подозрительный инструмент»). Один из ведущих мотивов ранней лирики Окуджавы – *отстывает одиночество*, но не в коллективе, а благодаря неформальному личностному контакту: в человеческие отношения *возвращается любовь*. Эта лирическая ситуация разворачивается не только в «Полночном троллей-

бусе», где была явлена (по самоощущению автора настоящих заметок) предельно точная манифестация шестидесятнического мировосприятия, но и в целом ряде других песен и стихотворений.

Новая ментальность шестидесятников – это ментальность малых неформальных объединений, где, словами Мандельштама, «все хотят увидеть всех» (а не как ранее, все – одного: вождя, лидера). Здесь формировался шестидесятнический культ дружбы, когда люди *возрождали утраченное было искусство различать, понимать друг друга, наслаждаться лихой откровенностью* («Подозрительный инструмент»), а на пределе взаимопонимания – *улыбаться и молчать* («Чаепитие на Арбате»). Здесь предполагалось *жить, во всем друг другу потакая*, и провозглашалось вслед за Окуджавой: *Грош цена тому, кто встать / над другим захочет*.

В шестидесятническом дружеском круге *все – рядовые: ведь маршалов нет у любви*.⁵ Здесь формируется новое, нероевое «мы», объединяющееся перед лицом мандельштамовского «века-волкодава» (*возьмемся за руки, друзья*). Такое «мы» складывается из самобытных субъектов жизни, о которых Окуджавой было сказано: *мы сами себе сочиняем и песни и судьбы*.

В противовес консолидирующей мощи «больших нарративов» официальной культуры (образцовым текстом этого типа следует признать сталинский «Краткий курс истории ВКП(б)»)

[...] неформальный коллектив, – по рассуждению Игоря Смирнова, – скрепляют воедино персональные истории, которые циркулируют в нем, составляя устную текстовую базу (более или менее прочную) для того, что принято называть *face-to-face-communication*. Общая память такого рода объединений складывается из жизненных сюжетов квазиновеллистического (часто комического) характера,

позволяющих индивиду «неагонально конкурировать с ближайшим окружением».⁶ Автобиографическая проза Окуджавы с ее колоритом все еще ощутимой устности, откровенности и отношения к себе с юмором являет классические примеры подобных историй. Значение частных жизнеописаний друзей (в сталинское время биографиями наделялись только ролевые фигуры истории) для нормального самоощущения в мире было сформулировано и в стихах:

*Льются с этих фотографий
океаны биографий,*

⁵ Любовь между мужчиной и женщиной многими шестидесятниками мыслилась своего рода разновидностью дружбы как высшей формы человеческих отношений (аналогично тому, как в литературе сталинской эпохи она нередко изображалась своего рода ответвлением производственных отношений).

⁶ Смирнов И.П. *Социософия*, 356.

*жизнь в которых вся, до дна,
с нашей переплетена.*

Тот высокий уровень сплоченности, – пишет Игорь Смирнов, – который свойствен субкультурным меньшинствам, не в последнюю очередь объясняется их неотчужденностью от живого устного слова, властвующего над слушателями без принуждения, без того, чтобы стать здесь перформативом.⁷

Образцом коммуникативной практики такого слова явилось совместное распевание в компаниях песен Окуджавы.

Это компанейское пение не было хоровым растворением исполнителя в исполнении, когда, например: *Мы стояли у раскрытых дверей и пели какую-то торжественную песню. И у нас были гордо подняты головы* («Будь здоров, школяр»). Оно было отдельным вхождением каждого в диалог согласия (по мандельштамовской модели: «То, что я говорю, мне прости [...] / Тихо, тихо его мне прочти»). Песни Окуджавы служили шестидесятиникам своего рода гимнами неформальных объединений. Но в отличие от действительных гимнов (которые положено исполнять и выслушивать стоя) они не подчинялись⁸ – они скрепляли, были своего рода «паролями» для «своих» (но без эзотеризма, который стал складываться в ситуации диссидентской борьбы и конспирации), «прищипывали» поющего к персоналистическому единению если не всех, то многих.

В основе диалогизированной поэтической культуры, открывшейся Окуджаве, – актуализация сопричастного жизни других, но при этом автономного ТЫ-сознания, для которого, словами Окуджавы, *ты – моя проблема*. ТЫ-ментальность предполагает самоактуализацию себя не изнутри своего уединения, а со стороны, однако – не «в третьем лице» (как функционирующего в некоей роли), а «во втором лице»: как «другого» среди «других», как «ты» для иного «я».

Отсюда – взаимодополнительность «я» и «другого» в лирике Окуджавы.⁹ Примеры усмотрения себя – в другом и другого – в себе обильно встречаются и в прозе поэта. Вот некоторые из них:

А я посмотрел на нее и понял, что я небрит. Я увидел себя в ее глазах
(«Будь здоров, школяр»);
Он посмотрел на себя ее темными глазами и готов был рассмеяться
(«Подозрительный инструмент»);

⁷ Т. ж.

⁸ Ср. разъяснение сержанта по поводу хорового пения в строю, что это не песенки какие-то там, хочю – пою, хочю – не пою («Уроки музыки»).

⁹ См.: Бройтман С.Н. 2004. ««Я» и «другой» в лирике Булата Окуджавы», *Булат Окуджава: его круг, его век*, М.

[...] и тогда он, собравшись, прибежал к давнему спасительному средству: он умудрился выпростать голову из этого тумана и взглянул как бы со стороны на происходящее («Выписка из давно минувшего дела»).

Особо значима вспышка ТЫ-сознания во время парижского концерта Ивана Ивановича, где вместо привычного единения с малым кругом *братьев и сестер*, он обрел власть над толпой и уже машинально выпевал слова своих стихов. Однако, когда ощущение этой власти, этого праздничного господства достигло предела, он вдруг различил самого себя [...] *маленький, тщедушный, с заметно поредевшим чубом, в помятых брюках и зеленом джемпере, с непослушной гитарой в руках, с вытаращенными глазами, переполненными мольбой о везении [...]* («Около Риволи, или Капризы фортуны»).

Сопричастное бытию «других» ТЫ-сознание определяется ответственностью «Я» за свое присутствие в мире – как присутствие, достойное человека. Вслушаемся:

*Осудите сначала себя самого,
научитесь искусству такому,
а уж после судите врага своего
и соседа по шару земному.*

*Научитесь сначала себе самому
Не прощать ни единой промашки,
а уж после кричите врагу своему,
что он враг и грехи его тяжки.*

*Не в другом, а в себе побеждайте врага,
а когда преуспеете в этом,
не придется уж больше валять дурака –
вот и станете вы человеком.*

Ответственность в истинном значении слова – это не обязанность, не долг (соответствие роли), это способность достойно ответить на обращенное к тебе существование другого человека. Кризис советской ментальности породил сознание такого рода внеролевой ответственности. Отсюда проистекало возникновение в 60-е гг. множества малых неформальных объединений, скрепляемых культом дружбы, а не организационной ритуальностью. В ситуациях межличностной равнодостоинства (слишком явное лидерство было разрушительно) ТЫ-сознание обретало для себя социальную среду и формировало духовную атмосферу «оттепели».

В 1964 году стихи Окуджавы фиксируют эти «атмосферные» явления: *В воздухе нашем само по себе разливается что-то такое, что люди теперь*

за собой оставляют последнее слово, вследствие чего в нашем мире цена на любовь да на ласку опять высоко подскочила. Поскольку все ухищрения и все уловки социального строительства и «формовки нового человека» не дали ничего взамен любви, действительному человеку остается в славословии и пальбе выбрать только любовь себе, ибо выше нет карьеры, чем самоактуализация в глазах любимого и любящего «ты».

Отсюда такая система ценностей, при которой вечному блаженству возвышенной пробы предпочитается милосердие в каждом движении и красавица в каждом окне.

Шестидесятники в большинстве своем были моложе Окуджавы, однако его песенная поэзия оказалась в высшей степени отвечающей их духовным потребностям.

До Ивана Ивановича начали доходить слухи, что его песни распевают по студенческим общежитиям. [...] Он всегда видел перед собой своими почитателями ровесников, то есть людей, обоженных и тридцать седьмым, и войной, имеющих общий с ним опыт, достаточно печальный и даже трагический, а тут вдруг молодые люди с пушком на губах [...]

Этот пассаж является вступлением к заключительному эпизоду «Подозрительного инструмента» – эпизоду столкновения с милицией нежданного множества «окуджав».

Поразительный феномен «окуджавофилии» 60-х годов позволяет говорить об исторической сущности шестидесятничества как о всплеске солидаристского, «участного» (Бахтин), диалогизированного ТЫ-сознания, становящегося на время ментальной доминантой для некоторой части общества, значительной не столько в количественном, сколько в культурообразующем отношении.

tiupa@inbox.ru

Felix Philipp Ingold

PARVA POETICA

Skazka. – Dass für Rainer Maria Rilke der entscheidende „Durchbruch seines schöpferischen Tuns“ mit dem „Erlebnis Russland“ aufs Engste verbunden war und Zeit seines Lebens wirksam blieb, ist durch zahlreiche Aufzeichnungen und Erinnerungen aus seinem Freundeskreis bestätigt. Mit welcher staunenswerter Einfühlungsgabe und Nachhaltigkeit sich Rilke der „russischen Dinge“ bemächtigt, sie für sein Schaffen – durch Lektüren, Übersetzungen, Korrespondenzen – fruchtbar gemacht hat, ist inzwischen auch in der Forschungsliteratur aufs Eindrücklichste dokumentiert. Eine in russischer Sprache vorliegende Textsammlung vereinigt unter dem Titel *Ril'ke i Rossija* auf vielen hundert Druckseiten nebst Tagebüchern und Briefen auch die Aufsätze des Dichters zur russischen Kunst sowie seine in russischer Sprache verfassten Gedichte, dazu eine Reihe von Erinnerungstexten, die Rilke als einen ebenso naiven wie enthusiastischen Wahrheitssucher in seiner russischen Wahlheimat vergegenwärtigen.

So war etwa der Maler Leonid Pasternak gleich bei der ersten Begegnung völlig „bezaubert“ von Rilkes „edler Haltung“ und seiner „unbändigen, strahlenden Freude, ja Begeisterung für alles schon in Russland Gesehene, für dieses, wie er es ausdrückte, ‚ihm heilige‘ Land ...“

Noch bevor Russland für Rilke zum Erlebnis wurde, war es – nicht zuletzt durch persönliche Begegnungen und Gespräche mit russischen Besuchern im Umkreis seiner damaligen Freundin Lou Andreas-Salomé – als Bild (das Heilige Russland) vorgezeichnet und als Idee (die geistige Heimat) vorbestimmt. Die beiden Russlandreisen im Aufgang zum 20. Jahrhundert – zusammen mit Lou besuchte Rilke Sankt-Petersburg, Moskau, die Klosterstadt Zagorsk und das Landgut von Lev Tolstoj in Jasnaja Poljana – konnten in der Folge, trotz starken Eindrücken und lehrreichen Begegnungen, keine wesentlich neuen Erkenntnisse mehr vermitteln. Kritische Wahrnehmung kam nicht zum Zug gegenüber dem quasireligiösen Faszinosum dessen, was der Dichter als seine „eigentliche Heimat“ sehen wollte. Der persönliche Augenschein sollte lediglich der Bestätigung positiver Vorurteile und der Erschließung „entsprechender Sinnbilder“ dienen.

Rilke selbst hielt während seines ersten Russlandaufenthalts in einem Brief an Frieda von Bülow fest, seine Reise sei ihm bloß zur „Ergänzung“ früherer

Eindrücke und Sinngebungen geworden; sie habe ihn – eher schicksalhaft denn gewollt – „zum nächsten Dinge geführt“: „Im Grunde sucht man in jedem Neuen (Land oder Mensch oder Ding) nur einen Ausdruck, der irgendeinem persönlichen Geständnis zu größerer Macht und Mündigkeit verhilft. Alle Dinge sind ja dazu da, damit sie uns Bilder werden in irgendeinem Sinn. Und sie leiden nicht dadurch, denn während sie uns immer klarer aussprechen, senkt unsere Seele sich in demselben Maße über sie. Und ich fühle in diesen Tagen, dass mir *russische* Dinge die Namen schenken werden für jene fürchtigsten Frömmigkeiten meines Wesens, die sich, seit der Kindheit schon, danach sehnen, in meine Kunst einzutreten!..“

Es ist durchaus staunenswert (und im übrigen kaum bekannt), dass sich bei Rilke „russische Dinge“ auch in russischer Sprache konkretisiert haben. Nicht nur hat Rilke das altrussische *Slovo o polku Igoreve*, Gedichte von Lermontov und Drožžin sowie ein Drama von Anton Čechov ins Deutsche übersetzt, er hat bereits um 1900 auch selber auf russisch Lyrik verfasst, insgesamt acht Gedichte, von denen drei in deutscher Rück-Übersetzung hier eingerückt seien:

Erstes Lied

*... Abend. Beim Meer saß eine
Maid, wie die Mutter beim Kind.
Sie hat ihr Lied gesungen, alleine
lauscht sie nun dem flauen Wind,
des Meeres Atem fächelt;
Friede, Zuversicht – sie lächelt,
und wie leuchtend ist ihr Blick:
mehr als ein Lächeln – festlich
erhellte sich ihr Gesicht.*

*Das Kind wird an Fernstes rühren,
an den Himmel – wie das Meer.
Wird es Stolz oder Gram verspüren,
wiegt Flüstern, wiegt Stille mehr?
Du kennst nur die weiten Gestade,
sitzt nur da und wartest ab ...
Singst auch du ein Lied, doch schade –
es zu beseelen fehlt die Gabe,
ihm bleibt kein Leben und kein Schlaf.*

(Schmargendorf, 29. November 1900)

Lied

*Ich gehe und gehe, und noch immer
ist Heimat ringsum, ist Ferne – winderfüllt,
ich gehe und gehe und weiß nimmer,
dass ich auch andere Länder einst für Heimat hielt.*

*Und wie weit sind jene großen Tage
schon entrückt, die südlichen Gestade,
die süßen Untergänge einst im Mai;
dort ist alles Raum und Helle – aber jäh
verdunkelt sich der Gott ... das schmerzenseiche
Volk trat zu ihm hin, nahm ihn zu sich – als seinesgleichen.*

(1. Dezember 1900)

Bin so allein

*Bin so allein. Und keiner, der das Schweigen –
die Stimme meiner langen Tage – kennt.
Kein Wind, der meine beiden Augen
wie einen weiten Himmel offen hält.
Draussen steht ein grosser fremder Tag,
ein Ungeheuer, das am Stadtrand wacht.
Bin ich es selbst? Worauf ich warten mag?
Wohin hat sich die Seele aufgemacht?*

(Entwurf, April 1901)

So hat sich Rilke sein „eigenes Russland, ein erdachtes Märchenland“ geschaffen, das seinerseits – vielfach und großartig vergegenwärtigt in seinem Werk – als eine künstlerische Schöpfung zu betrachten ist, als eine Art „Mythenpoesie“, wie man sie in Bezug auf Deutschland etwa von Marina Cvetaeva oder in Bezug auf Armenien von Osip Mandel'stam kennt. In einem späten Brief aus dem Walliser Schlosschen Muzot, wo er von einer jungen Russin hingebungsvoll betreut wurde, schrieb Rilke – teilweise in russischer Sprache! – kurz vor seinem Tod noch einmal an Leonid Pasternak, um darzutun, dass Russland, „diese unvergessliche heimliche Skaska (= Märchen)“, ihm zeitlebens „nah, lieb und heilig geblieben ist“, für immer „eingelassen in die Grundmauern“ seines Lebens.

Val-Mont. – Gleichsam blauer
Zahn im Margergras. Ein
Enzian. Einzig er.

Vonwegen. – Kleinchen aber
grün und
deutlich du. Machst nein. Wogegen ich.

Russisch. – „Mors“ ist
männlich. Zu tränken
Durst.

Turg... – Rauhreif auf den *Aufzeichnungen*
eines Jägers. Das Buch lag aufgeschlagen am Fuss
der Buche. Über Nacht.

Eben. – Statt Leben
machen. Sind wir die Jetzten. Biss
in die Luft.

Zitat. – Die Zikade die sich *um bei mir zu überwintern* in einer Fuge des Par-
ketts eingerichtet hat wird nicht mit Stampfen schon gar nicht mit Schreien zum
Schweigen zu bringen sein. Nur jetzt mit dem Messer.

Stolperstein. – Das Russische kennt keinen Artikel, weder den bestimmten
noch den unbestimmten. Nur der Kontext, in dem ein Wort vorkommt, oder die
Intonation, mit der es gesprochen wird, ermöglicht die Unterscheidung zwischen
Unbestimmtheit und Bestimmtheit.

Demgegenüber hat das Deutsche drei Möglichkeiten, diese Kategorien zur
Geltung zu bringen, nämlich – zum Beispiel – „Haus“ (ohne Artikel, also wie im
Russischen üblich), „das Haus“ (bestimmt), „ein Haus“ (unbestimmt). Die
sprachliche Differenzierung des Gemeinten ist hier leicht zu bewerkstelligen,
der Sprecher muss bloß wissen, was er sagen, was er zu verstehen geben will;
das Deutsche hält dafür die Register bereit.

Die Wahl des jeweiligen Registers ist so unproblematisch nicht. Das zeigt
sich des Öfteren bei Übersetzungen aus dem Russischen ins Deutsche. Wo die
russische Sprache lediglich eine neutrale Ausdrucksweise bereit hält, stehen im
Deutschen jeweils die drei genannten Varianten zur Verfügung, die bedeu-
tungsmäßig und auch stilistisch erheblich voneinander abweichen, sich sogar
widersprechen können.

Das lässt sich, wiederum beispielshalber, belegen durch zwei lapidare Werk-titel von Osip Mandel'stam, *Kamen'* („Stein“) und *Putešestvie v Armeniju* („Reise nach Armenien“). Der Übersetzer R. D., als Herausgeber einer mehrbändigen Mandel'stam-Edition viel gelobt und kaum geprüft, verwendet im Deutschen beide Male den bestimmten Artikel – „Der Stein“, „Die Reise nach Armenien“). Beides ist gleichermaßen verfehlt. „Der“ Stein kann in der Tat nur einen bestimmten (diesen, jenen) Stein bedeuten, ist aber bei Mandel'stam gerade nicht in solcher Vereinzelnung und Spezifik zu verstehen, sondern allgemein als Benennung für „Stein“ als feste, schwere, stützende, auch formbare Materie – Stein steht hier für die statische, künstlich beziehungsweise künstlerisch geschaffene Gestalt der Kathedrale, der Pyramide, der Stadt (vorab Petersburgs), auf metaphorischer Ebene aber auch für den aus Wörtern gefügten Satz, für das aus Versen und Strophen gefügte Gedicht.

Vertretbar ist im Deutschen einzig die neutrale Titelfassung ohne Artikel: „Stein“.

Das gilt ebenso für „Reise nach Armenien“. „Die Reise ...“ würde den Einzugsbereich von Mandel'stams später Prosastudie einengen auf jene datierbare und rekonstruierbare Reise, die der Autor 1930 unternommen hat, die jedoch nur den Anlass, nicht den Inhalt des Texts ausmacht. „Die Reise ...“ – in der Bedeutung von diese (eine) Reise – wäre allenfalls korrekt als Titel für einen diskursiven Reisebericht, eine Reportage, ein Erinnerungsstück. Bei Mandel'stam geht es indes keineswegs um die zeitgenössische armenische Sowjetrepublik, Armenien ist vielmehr, ganz allgemein, Kulisse und Stellvertretung für eine andere (als die russische) Welt, Armenien, so begriffen, lässt sich gerade nicht bereisen, Armenien wird hier für einen Bedrohten, Gejagten, Verbannten zum Wunderland, zu einem „mediterranen“ Kulturraum, zu einem grandiosen biblischen Idyll.

„Die Reise ...“ kann in dieses Traumland nicht führen, ihr Ziel hätte damals einzig Sowjetarmenien sein können, die völlig gleichgeschaltete, kulturell und religiös verödete Republik im Kaukasus. Der bestimmte Artikel ist in diesem Fall gewiss die schlechteste Wahl. „Eine Reise ...“ wäre als Titel allenfalls tolerierbar, der Intention des Autors vermag aber nur die artikellose Fassung zu entsprechen: „Reise nach Armenien“. Es ist zu bedauern, dass die beiden zentralen Werke Osip Mandel'stams – das eine in Versen, das andere in Prosa – hierzulande nun wohl für lange Zeit unter falschen Titeln in Umlauf bleiben werden. Von den Texten selbst nicht zu reden.

Uri. – Fürst und Idiot
im Stau. Zurück nach Russland. Nach Hause. *Zurück.* Eine
Urszene auch.

Tolstoj. – „Sie wissen ja
dass ich Shakespeare nicht ausstehen kann. Aber
meine Stücke sind noch mieser.“

Hale-Bopp. – Erstmals im Leben
den Kopf gehoben. Dort der Komet. Und
nicht kein Wunsch. So ungeheuer oben nicht.

Kozovoj. – „Wer ist der Wahrheit
näher? Dieser Frosch oder jener
Telegraphenmast?“

Osterweiterung. – Reibt Ich sich die Augen. Au! gen Ostern
geht's auf. Duftet
wie nichts.

Diktat. – Wenn Spaemann in seiner Apologie des christlichen Monotheismus den Anfang von allem nicht in einem Event, sondern in jemandem – Gott – beschlossen sieht, müsste der Anfang von allem ein Autor gewesen sein und nicht jenes Wort, das nach der Schrift „im Anfang“ war. Das klingt ganz plausibel, aber doch auch recht uninteressant. Dass der Autor vor dem Wort kommt, dass Gott schon vor der Schöpfung war, scheint logisch zu sein, weil es chronologisch nachvollziehbar ist und im Übrigen dem allgemeinen Verständnis von Kreativität entspricht.

Demnach wäre der Autor – ob Gott oder Dichter – der, welcher etwas aus nichts schafft, der, dem das Werk – oder die Welt – zuzuschreiben, vielleicht anzulasten ist.

Logisch wäre aber auch die Überlegung, dass aus nichts nicht etwas geschaffen werden kann; dass schon immer etwas da sein muss, damit Anderes, Neues entsteht. Diese Überlegung wäre auch durch die ursprüngliche Wortbedeutung von Autor, lateinisch *auctor*, gedeckt, der nicht als Schöpfer, sondern als Mehrer (von *augere*) ausgewiesen wird. Kreativität, so verstanden, schafft nicht neu, sie schafft Mehrwert, sie entdeckt, sie erfindet Vorhandenes, ist also eher eine Suchbewegung denn ein Schöpfungsakt.

Im Kunst-, im Literaturbetrieb hat bis heute jener Autor Vorrang, der sich als Urheber und Rechthaber zu erkennen gibt; der für sein Werk Erst- und Einmaligkeit beansprucht; der einzig aus seiner Erfahrung, seinem Können, seinem

Stoff zu schöpfen scheint. Wohingegen der (nach dem Vorbild des mittelalterlichen Skribenten) sich selbst entmächtigende Autor, der lediglich nach- und weiterschreibt, vom breiteren Publikum übersehen oder gar missachtet wird.

Mit Anna Achmatovas gewaltigem Ruhm kontrastiert ihre dürftige Poetik, die sich wie eine einzige Bescheidenheitsformel ausnimmt. Es komme darauf an, Vorgegebenes nachzuschreiben, hinzuhören auf das permanente Murmeln – das vage Diktat – der Texte. „Wenn keiner diktiert“, sagte sie einst im Gespräch, „ist es ganz einfach unmöglich zu schreiben.“ Doch die Bescheidenheit hat sie nicht davor bewahrt, als Dichterstürstin verehrt zu werden; erstaunlicherweise hat sie den Kult um ihre Person klaglos zugelassen – vermutlich wusste sie, dass er nicht abzuweisen war, wusste, dass das Publikum den Autor als Autorität sehen und verehren will.

Es ist schon bemerkenswert, wenn jemand wie die Achmatova, die von Taxifahrern, Grundschullehrerinnen und Jungdichtern gleichermaßen als „unsere Königin“ belobigt wurde, unentwegt betont, sie habe nichts anderes zu sagen als das, was geschrieben stehe und zu lesen sei.

In solchem Verständnis haben sich, weithin unbemerkt, auch zahlreiche andere Autoren der europäischen Moderne geäußert. Edmond Jabès resümiert all jene Stimmen – von Blok und Valéry und Benn bis in die Gegenwart – in dem schlichten Satz, wonach dichterisches Schreiben nichts anderes sei als die intensivste Art zu lesen.

Jelinek. – „Es ist alles eins. Macht nichts. Die Autorin ist weg, sie ist nicht der Weg.“

Totholz (aus dem Jägerlatein). – *Wechselt der Wald das Wild bleibt ungeteilt*

*der Duft der Fährten. Hallt im lebenden
Gebälk – wau! wau! – die tote Sprache nach
und – ptschchu! – sucht eine ungestillte Wunde
wahres Blei. Latein ist jene Ferne die Gebell
und Schrot vereint. Während unhörbar in aller
Mund die Erde klingt. Der schwalbenschwarze
Überflug führt lamentierend in die Sonne die
jetzt schräg im Acker steckt. Wie sie mit Schollen
und Halmen die Schwerkraft widerlegt. So sinkt
blöd nach oben Blütenstaub. Derweil in Strünken
Mulm fein weiterbröckelt und der Schlaf des Wilds
ein Lager sucht. Statt an der Beute zu scheitern
bloss die Welt verlieren und aber niemanden sonst.*

glaubt, ohne das Verstandene im Akt des Verstehens hervorgebracht zu haben. Warum hat man die Rede der Irren einstmals für orakelhaft gehalten? Gegen Bedeutung liesse sich sagen, dass Sinn auch dort entstehen kann, wo einer nicht weiss, was er sagt, und selbst dort, wo er nichts zu sagen weiss.

*Joseph Brodsky (Brief an einen Archäologen). – Bürger, Gegner,
Muttersohn und Trottel,
Schnorrer, letzter Dreck, Asyljud, Schwein, verrucht;
der Kopf, so oft mit Wasser abgebrüht, verrottet,
das kleine Hirn ist längst schon ausgekocht.
Jawoll, hier haben wir geruht, in all den Trümmern,
die du nun absuchst - Ziegelsteine, Beton, Holz.
Unsre Drähte haben sich verheddert, sind verkümmert.
Wir liebten die Frauen, die uns nahmen, nicht - was soll's.
Hart klingt, wenn sie auf totes Eisen trifft, die Hacke;
doch härter traf das Wort, das unsre Waffe war im Streit.
Fremder, du! Pass auf, wir sind nur Aas und Kacke:
doch was für dich bloss Fäulnis ist, macht unsre Zellen frei.
Lass unsre Namen ruhn. Du sollst die Konsonanten
und Vokale nicht erneuern: der Lerche sind sie fremd,
der tolle Bluthund ist ihr einziger Verwandter -
er frisst den eignen Kot, das Spurenelement; und bellt.*

(aus dem Englischen von Felix Philipp Ingold)

Ich erinnere mich... wie ich als frischer Leser, vor nun also dreißig, fünfunddreißig Jahren, jeweils mit Ungeduld und in freudiger Erwartung die neuen Bücher zeitgenössischer Autoren erwartete – Eich, Aichinger, Bachmann, Krolow, Frisch, aber auch Böll, Nonnenmann, Faecke, selbst von Jünger, von Schaper bekam man damals noch Neues zu lesen.

Heute brauche ich kaum noch zeitgenössische Lektüren, kaum ein aktueller Text kann mich soweit interessieren, dass ich mehr als ein Durchblättern, allenfalls eine punktuelle Lektüre investieren würde. Meine Entdeckungen, meine Überraschungen ergeben sich nur noch im Rückgriff auf längst Gelesenes oder bisher Übersehenes. Mich selbst erstaunt's, mit welcher jugendlicher Begeisterung ich jetzt Parmenides, Epiktet, Boethius lesen kann, auch Seneca oder Montaigne, zu schweigen von Valéry, Kafka, Solmi, Borges, Beckett, Manganeli, Cioran, deren wiederholte Lektüre, entgegen sonstiger Erfahrung, an Intensität immer noch einmal gewinnt.

Mir scheint der „Fortschritt“ in Literatur und Philosophie heute umgekehrt zur Chronologie zu verlaufen. Frühere, früheste Texte zu lesen, hat für mich grö-

Bere Aktualität als das meiste, was als aktuelles Angebot derzeit auf den Markt kommt. Insofern bin ich, nicht ungern, ein Reaktionär. Das mag inzwischen eine Alterserscheinung sein. Die Lebenszeit nimmt ab, man scheut – gerade auch beim Lesen – Sackgassen und Risiken. Statt Neuerscheinungen aller Art, die man aus professionellen Gründen gelesen haben müsste, gilt das Interesse nun eher dem, was man zum Nachdenken, vielleicht gar zum Leben, statt bloß zum Weiterschreiben braucht. Nur dort ist intensive Lektüre noch möglich, wo man nicht partiell auf etwas Vorbestimmtes hin zu lesen hat, sondern sich ganz dem aussetzt und öffnet, was da steht. Ganzheitlich lesen heisst gleichgültig lesen, so nämlich, dass der Text in all seinen formalen und inhaltlichen Komponenten als gleichermaßen gültig wahrgenommen wird.

Mehrfach habe ich – und wer hat's nicht getan? – die dreibändige Nietzsche-Ausgabe von Schlechta durchgearbeitet, jedes Mal unter einem wieder anderen thematischen Aspekt. Doch eine derart spezialisierte Lektüre ermöglicht keine adäquate Rezeption, sie bleibt weit davon entfernt, dem Text außer einem bestimmten Informationswert etwas abzugewinnen, das über die im Text angelegte Bedeutung, ja über die Intentionen des Autors hinausreicht – hinaus, und das heißt hinein in den dunkleren Raum der eigenen Nachdenklichkeit.

Autor. – Der hat ordentlich das Feld vermint. Die Welt vermehrt. Und aber den Verlust für sich behalten.

Und ... plötzlich ist ein unbedachtes Ende da. Wo womöglich das Gedicht beginnt.

Ausgelesen. – Unlängst las ich bei Terras, dass in Russland in den 1830er/1840er Jahren ein versierter Leser quantitativ alles lesen konnte, was damals in Buchform oder in Zeitschriften und Almanachen erschien. Ein Kritiker wie Belinskij durfte wohl für sich in Anspruch nehmen, die gesamte literarische Produktion jener Jahre gelesen zu haben, über die er dann in seinen Chroniken berichtete. Und ...

... aber heute! Niemand – nicht einmal der professionelle Rezensent – hat auch nur eine ungefähre Übersicht über das, was neu auf den Büchermarkt kommt, geschweige denn, dass er mehr als einen Bruchteil davon in Händen gehalten oder gar gelesen hätte. Das Besprechungswesen (ich verallgemeinere und lobe mir dabei die wenigen aufzählbaren Ausnahmen) orientiert sich schon längst nicht mehr an der Sache der Literatur, will heißen an eigentlich literarischen Kriterien. Schon die Auswahl dessen, was besprochen wird, ist eher trenddenn qualitätsbestimmt, hat also vorab Inhalte (Plots, Probleme, „Aussagen“)

zum Gegenstand, die sich leicht rekapitulieren und oft auf den Umfang eines Waschzettels eindampfen lassen. Rezensionen solch gängiger Verlagsware sind denn auch meistens nicht viel mehr als Paraphrasen auf Werbetexte – sie machen deutlich, dass Bücher dieser Art nicht mehr gelesen, bloß noch „gesehen“ werden müssen.

Es scheint tatsächlich zu genügen, den „neuen XY“, die „neue YZ“ gesehen zu haben, es genügt, sich ein ungefähres Bild zu machen, sich eine persönliche Meinung zurecht zu legen und darüber im Feuilleton sich auszulassen, allenfalls mit dem Eingeständnis, man sei, als Rezensent, von dem Buch „angetan“, gar „angerührt“ oder auch nur „gelangweilt“, schlimmstenfalls „enttäuscht“ gewesen. Keine Rede jedoch, im Regelfall, vom Text als solchem – vom Bau der Sätze, der Konstruktion von Figuren und Metaphern und Ähnlichem mehr. Statt die textimmanenten Voraussetzungen zu klären, von denen der jeweilige Autor ausgegangen ist und an denen er zu messen wäre, wird lediglich über die momentane Wirkung berichtet, die der Kritiker an sich selbst wahrnehmen kann und deren Relevanz in Bezug auf das besprochene Werk eher unerheblich ist.

Fragt sich nur: War's bei Belinskij anders, besser vielleicht? Sind seine Lesarten über den Tag hinaus gültig, anregend, produktiv geblieben? Was man sicherlich sagen darf – er hat die besprochenen Texte gelesen; er hat sie lesen müssen, denn Waschzettel und Werbeprospekte gab's damals noch nicht.

Hundstag. – *Vielleicht ist dieses
Meer kaspisch und alles andere
ein Monster jetzt.*

*Eingebung
des Augenblicks wo
Chlebnikovs Hut noch einmal*

*wassert und mit seiner weiss
gezackten Krempe
die Flut ritzt.*

*Während Gott den Strand
fegt. Ein Unentwegter am Bildrand
den Schatten*

*der Sonne signiert. Wühlt
im Gelb
des Himmels Sirius.*

Filosofari necesse est, vivere non est. – Die anfängliche Hochkonjunktur philosophischen Denkens im postsowjetischen Russland ist verhältnismäßig rasch einer weit reichenden Depression gewichen, die durch einen neuerlich aufkommenden apokalyptischen Jammerton bestätigt, wenn nicht gar verstärkt wird. Weithin ist die Rede vom „Drama“, von der „Tragödie“, ja vom „Tod“ der russischen Philosophie.

Igor' Smirnov, engagierter Vordenker der Postmoderne in Russland und selbst ein Denker von Format, verbindet seinen angeblichen philosophischen Bankrott mit dem, wie er meint, unmittelbar bevorstehenden Untergang der Weltkultur. „Die ganze russische Philosophie war doch – Sch...se!... Liest die Welt russische Philosophen? Nein, die Welt liest russische Philosophen nicht.“ Doch was tut's, da auch „die Welt“ dem Untergang geweiht und also abzuschreiben ist: „Schlimm, es auszusprechen; aber ich bin der Meinung, die menschliche Kultur hat sich erschöpft. Es gibt manche Symptome, die darauf verweisen, dass die Möglichkeiten, über die der Mensch stets verfügt hat, geschwunden sind. Ich sehe, um ein Beispiel zu nennen, das Ende der Humanwissenschaften gekommen... Man könnte weitere Beispiele dafür anführen, dass in unseren Tagen Abschied genommen wird vom Begriff des Menschlichen. Das Problem ist nur noch: Werden wir uns tatsächlich selbst den Abschied geben können?“

„Keiner tut etwas, aber alle philosophieren“, ließ schon Čechov (im Bühnenstück *Čajka*) verachtungsvoll verlauten. Dostoevskij wiederum hat der Philosophie verschiedentlich vorgeworfen, sie ersetze das Leben durch Theorien, die sie wiederum für das Leben ausbebe, und mehr als dies – sie behaupte die Wahrheit, statt in der Wahrheit zu sein; sie schärfe, sie erweitere das Bewusstsein und trage eben dadurch zum existentiellen Ungemach des Menschen bei: „Bewusstsein ist Krankheit. Nicht dass Krankheit aus Bewusstsein entstände... Das Bewusstsein selbst ist die Krankheit.“ Das Bewusstsein, so wird später Boris Pasternak präzisieren, sei „ein Mittel der Selbstvergiftung“ für jeden, der es „an sich erprobt“.

„Ob hier der russische Charakter oder historische Bedingungen bestimmend waren, wage ich nicht zu entscheiden“, hat dazu, vor nunmehr hundert Jahren, Pavel Florenskij angemerkt: „Doch es gibt keinen Zweifel daran, dass sich die

„Kopf“-Philosophie bei uns nie hat durchsetzen können. Das altväterische Diktum, wonach der Verstand, wenn er nur eben Verstand ist, zu absolut nichts taugt, findet offenbar in allem Russischen seinen Nachklang.“ Vor diesem Hintergrund wird vielleicht einsichtig, dass und weshalb in Russland auch die jüngsten philosophischen Bemühungen eher dem „Bauch“ als dem „Kopf“ zuzuordnen sind, und vielleicht ist man so auch eher bereit, die Literatur als Medium wie als Gegenstand der Philosophie gelten zu lassen.

Igor' Smirnov, der in seinem Buch *Homo homini philosophus* (1999) so etwas wie eine posthumane (oder präapokalyptische) Anthropologie entworfen hat, praktiziert solche „Selbstzuwendung“ neuerdings dadurch, dass er in bekennnishaften „Briefen“, „Gesprächen“ und „Zeugnissen“ mit rüder Diktion von eigenen Körpererfahrungen (Alkoholmissbrauch, Geschlechtlichkeit u.a.m.) berichtet, sich mit Vorliebe über Narzissmus, Schizophrenie, Homosexualität und Gentechnologie auslässt, um schließlich – angesichts eines Phänomens wie der *Love Parade* – die Frage zu stellen: „Vermag der Mensch ausschließlich als Körper zu existieren? Kann der Mensch ohne Ideen leben? Kann sich der Mensch in eine Maschine verwandeln, sich selbst ersetzen durch ein elektronisches Gerät oder einen Klon?“

Das ist nun gewiss keine spezifisch russische Fragestellung, aber die Art und Weise, wie hier philosophisches Rasonieren autobiographisch beglaubigt und narrativ umgesetzt wird, ist durchaus repräsentativ für eine geistreiche, eher auf Provokation denn auf Reflexion angelegte Essayistik, die sich mehr und mehr der Belletristik annähert. Beispielhaft dafür sind, mit und neben Smirnov, Autoren wie Aleksandr Pjatigorskij, Michail Gasparov (*Zapisi i vypsiki*), Aleksandr Žolkovskij, Dmitrij Galkovskij oder Fedor Girenok.

Die wahre „Philosophie“, als Liebe zur Weisheit, ist in Russland seit jeher mehrheitlich außerhalb akademischer Institutionen und unabhängig von entsprechenden Gepflogenheiten praktiziert worden, Philosophie bleibt hier, sieht man vom ideologischen Systemdenken der einstigen Sowjetphilosophie ab, weitgehend darauf beschränkt, sich über Gott und die Welt „Gedanken zu machen“ oder eben, im eigentlichen Wortverständnis, zu „philosophieren“ (*filosovstvovat*) – systemfrei und begriffsschwach.

Merab Mamardašvili, der auf Grund seiner erst postum veröffentlichten *Variationen* und *Meditationen* (über Descartes, Kant, Tolstoj, Proust u.a.m.) in den vergangenen Jahren zum wohl populärsten Philosophen Russlands avancierte, hat seinen letzten öffentlichen Auftritt im Oktober 1990 mit einem gleichsam testamentarischen Selbstbekenntnis eingeleitet, das durchaus auch als allgemeine Charakterisierung dessen gelten kann, was man sich unter „typisch russischer“ Philosophie vorzustellen hat: „Philosophie ist kein Beruf, sondern ein Temperament, eine Lebensart, und ich kann deshalb keinerlei Wissenssumme vermitteln, kann lediglich etwas vollkommen Intimes wiedergeben, das für das

Verstehen entsprechend riskant ist.“ Von daher erklärt sich wohl auch die Tatsache, dass heute in Russland alle Arten von Lebensdokumenten – private Aufzeichnungen, Erinnerungen, Briefe – als Dokumente einer subjektiven „Realphilosophie“ aufgefasst und oft höher eingeschätzt werden als die diskursiven Hervorbringungen professioneller Philosophen.

Mamardašvili hat dazu, verallgemeinernd, wiederum ein paar Sätze notiert, die für das Selbstverständnis der russischen Philosophie insgesamt aufschlussreich sind: „Philosophie braucht nicht unbedingt in Form von Lehren vorzuliegen. Sie kann ganz einfach Philosophie auf dem jeweiligen Bewusstseinsstand eines Schriftstellers, eines Künstlers, eines Gelehrten, jedenfalls einer Einzelperson sein. Die professionelle Philosophie expliziert ja bloß und überträgt in eine spezielle Terminologie das, was unabhängig von ihr in anderen Kulturbereichen vorhanden ist. Man lasse sich deshalb nicht irritieren, wenn Philosophie an gänzlich unerwarteter Stelle auftritt, und nicht allein auf philosophischen Lehrstühlen. Übrigens ist sie gerade auf solchen Lehrstühlen am wenigsten zu finden.“

„Konec! kak zvučno èto slovo ...“ – Kann jetzt! Das ist das schönste

Schlusswort überhaupt. Du kriegst es schwarz auf weiss gesagt. Wie Schweigen.

Diktat direkt aus dem Organ das sich beim Reden lautlos selbst erfindet. Findet's – ah! – Anklang bei Kindern

und künstlichen Tieren. Was bitte gilt. Der Einfachheit halber seien Kuh und Kugel eins. Stellen wir uns mal – so! – den Menschen vor.

Андрей Арьев

О РЕЧИ, НАЧАТОЙ ВЕСНОЙ

В России весной на Пасху обнажаются могилы. Наиболее кардинальные из наших мыслителей задумываются о воскрешении отцов. Люди, литературно одаренные – о «воскрешении слов». Так озаглавил свое первое выступление перед артистической аудиторией Петербурга в кабаре *Бродячая собака* двадцатилетний студент Виктор Шкловский. Начинается оно с утверждения: «Сейчас слова мертвы, и язык подобен кладбищу [...]» Воскрешение слов вело у докладчика и к воскрешению вещей. То есть к воскрешению, как таковому. Мысль завораживающая и через три года развитая следующим образом: «Слова умирают, мир вечно юн». Смысл тут в том, что каждый новый художник стирает слова предшественника и пишет на чистой доске. Только тогда он истинный творец.

Незамеченная – и кардинальная – проблема дает о себе знать лишь тогда, когда оказывается: доскрести до чистой доски никому из творцов не под силу. Снимается, как правило, ближайший верхний слой, и новатор волей неволей пишет по архаическому узору. Так Шкловский, в своей искренней запальчивости, всего лишь попадает на удочку гетевского Мефистофеля в облики Фауста, когда тот втягивает забредшему на сомнительный огонек студенту: дескать теория всегда сера, а зеленеет лишь золотящееся в пасхальных лучах древо жизни. Мысль, должно быть, не чужая и самому Гете. Тем паче, близкая русским футуристам.

Исследуя новаторство самых последовательных из участников этого движения, таких как Хлебников, неизбежно упираться в архаичную этого новаторства подкладку и подоплеку. Шкловский и начинал вместе с футуристами, и Хлебников в его глазах до конца дней оставался «чемпионом».

Видел ли он, что для воскрешения нужен прежде всего труп? Что во всем футуризме труп-то как раз и есть сущностное начало?

У Шкловского и футуристов речь шла о извечно русской проблеме – о скорейшем устранении отцов ради дальнейшего их воскрешения вкупе с дедами и дядями. Известные теории Шкловского о литературном наследовании по косой или прерывистой линии исходят из этой практики.

Игорь Павлович Смирнов писал уже о крепкой барочной отметине на футуризме Шкловского, о его выпирающем наружу пристрастии к детали. Скажем так – о его принципиальной метафоричности, каковая – в соответствии с архаической же греческой этимологией слова «метафора» – является у него ни чем иным, как основным перевозчиком подразумеваемого смысла.

Онтологически Шкловский и вообще архаичен, долитературен, он человек живого слова, а не мертвой письменности.

И в этом отношении он со своим временем совпал как нельзя лучше. Трагедия его в том, что он не уловил скорости, с которой это время состарилось – много быстрее его самого. О предреволюционных встречах с ним в Петрограде Николай Пунин вспоминал: «Никто не знал, какую скорость возьмет Шкловский в жизни, и как пройдет эта жизнь сквозь строй современников. Шкловский, вероятно, уже тогда понимал, что «не историю нужно стараться делать, а биографию». Так оно в сущности и получилось: «биография» налицо, и это биография, «сделанная» на полном ходу. Тому же Пунину это было ясно уже в конце двадцатых: «Этот человек хорошо собран и человека в нем больше чем литературы».

В двадцатые годы молодые филологи, друзья молодого Шкловского, говорили о нем как о гении.

Это было редкое для науки время, когда живая речь царила в теории словесности и даже в ее истории. Потому что и теория, и история создавались заново.

Мало кого интересовало, откуда тянутся корни. Главное заключалось в том, с кем расти.

Шкловский только в зрелом возрасте стал называть «великим» Александра Веселовского, с сочувственным пониманием относиться к деятельности С.А. Венгерова, к отвергнутым в юности корифеям отечественной филологии.

Товарищи Шкловского в революционные годы блестяще провалились на экзаменах у старых профессоров, провалились намеренно. Дореволюционная академическая наука представлялась им клеткой – обветшавшей. Они хотели знать не то, что было, а то, что будет. Искусство вдохновлялось жизнестроительством, предвидением глобальных перемен, очистительных катаклизмов. И это отношение к нему – как к системе, открытой будущим временам, – Шкловский сохранил до конца. Сохранил вопреки веселому знанию: «завтра будет опять сегодня».

Из крепости под названием «Завтра», он, великий импровизатор, машет Игорю Павловичу платочком, синеньким и нескромным.

Мой первый – телефонный – разговор с Виктором Борисовичем закончился характерной для писателя репликой: «У меня не бывает свободного

времени. Я занят – всегда». И, после мгновенной паузы: «Поэтому я могу встретиться с вами когда угодно».

Самое время встретиться на троих. Имею в виду чистую виртуальность. Обиходный, граненый двигатель русской беседы будетлянина не возбуждал.

Слово «будущее» и слово «искусство» стояли у Шкловского в синонимическом ряду. «Я много раз хотел вспомнить будущее, – утверждал он в последней своей книге *О теории прозы*,¹ – Хотел разгадать, что же такое искусство».

И, вслед за этим, с редкой для Шкловского печальной интонацией констатировал: «Существуют люди, которые виноваты в том, что они недостаточно верны будущему».

Шкловский, конечно, не утопист.

Он – человек надежды.

К слову «надежда» Шкловский не знает антонима. В этой точке безумия сошлись все линии его эстетики, совсем не беспочвенной. Кредо писателя – прямой перифраз формулы великого неудачника русской поэзии Константина Батюшкова: надежда – это «память о будущем».

В какое бы противоречие ни приходило у людей дело и его результат, думает Шкловский, «человек величествен даже в своих неудачах».

Фразу эту следует усилить: именно в неудачах человек бывает величествен.

Одна из самых ярких книг Шкловского – *Zoo, или Письма не о любви* – родилась из смерча любовной катастрофы, помноженной на разлуку с Россией.

В мировой литературе значительнейшая из неудач для Шкловского – это неудача Дон Кихота, не оставившего надежду, не предавшего будущее.

Быть открытым будущему для Шкловского всегда значило быть активным и актуальным сегодня, ежедневно. В *Третьей фабрике*, книге, ценной не одним Владимиром Маяковским, он писал:

Есть два пути сейчас. Уйти, окопаться, зарабатывать деньги не литературой и дома писать для себя.

Есть путь – пойти описывать жизнь и добросовестно искать нового быта и правильного мировоззрения.

Третьего пути нет. Вот по нему и надо идти. Художник не должен идти по трамвайным линиям.

Путь третий – работать в газетах, в журналах, не беречь себя, а беречь работу, изменяться [...]

¹ Издана в 1983 году. Под таким же названием в 1925 году выходила одна из наиболее известных теоретических книг писателя.

Об этой дороге Шкловского, дороге нового искусства, Маяковский говорил: «Третий путь есть путь деканонизации, дешаблонирования».

С Маяковским Шкловского связывало многое, не раз они выступали вместе, издавали журнал. После смерти поэта, во времена, когда «шаблонирование» и «канонизация» стали беззастенчивой «философией искусства», Шкловский написал о нем свободно и раскрепощенно. Книга *О Маяковском*, изданная в 1940 году, до сих пор в числе лучших работ о поэте.

Пишу об этом, потому что «люди из будущего» склонны развести друзей в разные углы их эпохи, в разные углы гамбургского ринга.

Борис Эйхенбаум свидетельствовал о пореволюционном промежутке: «[...] печатное воздействие уступило место устному».

Об ораторском искусстве Маяковского говорить не приходится. Прекрасным импровизатором был и Юрий Тынянов – еще один блестящий художник круга, к которому принадлежал Шкловский.

В немалой степени вдохновляла писателей в те спонтанные времена сама аудитория. Чего не занимать было молодежи начала двадцатых годов, так это умения творчески слушать. В *Гамбургском счете* Шкловский с веселой парадоксальностью утверждал:

Если не хлопотать о рукавицах, то времени много, и царство свободы предвосхищено невесомым, но уже объемным.

Езжай куда хочешь, открой школу суфлеров для Красного флота, читай теорию ритма в госпитале, – слушатели найдутся. У людей тогда было внимание.

У Шкловского слова «дежурят, ждут». Они всегда готовы подняться по сигналу тревоги. Они рассредоточиваются и окружают противника. Это слова полемиста.

Философом, в профессиональном значении этого слова, он не был. Но он был собеседником, пробуждающим философскую мысль. А следовательно – философом.

Все завоевания молодого Шкловского, вошедшие в обиход теории литературы (концепция «остранения», противоположение «видения» и «узнавания», описание механизмов «торможения» или «задержания» и много другое), родились в борьбе со взглядами А.А. Потебни, Д.Н. Овсяннико-Куликовского, символистов...

Нельзя сказать, что в полемике, которую вел Шкловский, выяснялась единая для всех истина. В ней уничтожались предрассудки, расчищался плацдарм для нового искусства, новой его теории. Даже тогда, когда Шкловский защищался, он только делал вид, что защищается. Он нападал.

Нападение стало его напастью. В поздние времена ему случалось атаковать гонимых. То есть не брезговать чужими доспехами, лакомиться на пирах победителей.

Словесная атака Шкловского всегда самопроизвольна, ее начало носит импульсивный характер. «Слово освобождает душу от напряжения», — резюмировал он. Пожалуй, только переполненный эмоциями человек мог провозглашать, как это делал в двадцатые годы писатель, что искусство — «внеэмоционально».

От напряжения освобождает только веселое слово. И здесь мы, как кажется, прикасаемся к динамичной и динамитной тайне метода Виктора Борисовича: в нем юмор от напряжения освобождает, в то время как изначальная метафоричность это напряжение усиливает. Потому что является способом разрушения априорного, заданного смысла ради обнаружения смысла потаенного. Метафора — это и есть воскрешение мертвых. Все буквальное — ложно и мертво, но преображенное метафорой — оживает в улыбке.

Эстетика Шкловского экспрессивна и в его собственных разработках, и в его оценке искусства в целом. Искусство не «отражает», а «освещает» действительность.

Сам Шкловский полагал, что его устная речь была лучше, содержательнее письменной. На особенности его писательской манеры она наложила отпечаток больший, чем что-либо иное. Отпечаток содержательный. Формулой одобрения звучат его слова в очерке об Осипе Мандельштаме: «Это были вещи для разговора».

С этой точки зрения известный окрик Мандельштама — «А Христа печатали!?!» — не столь уж и пронзителен. Как печатать того, кто не пишет?

У Виктора Шкловского напечатано много больше написанного. Но сказанное — изначально сильнее того, что он успел записать. Истинное не подложит верификации во вполне условных знаках.

Я не слышал выступлений молодого Шкловского, но, честно говоря, даже когда ему было под девяносто и он непроизвольно повторял уже известные по его книгам соображения, речь его впечатляла не меньше, чем тексты. Слушая Шкловского, я впервые наблюдал процесс рождения художественной концепции, то есть, употребляя его терминологию, процесс становления литературной конвенции.

Процесс этот оказался на редкость эмоциональным. Когда Виктор Борисович доходил в своих монологах до судеб Льва Толстого, Дон Кихота или короля Лира, глаза его наполнялись прозрачно голубым крупным блеском.

Впрочем, в старости большие художники склонны к слезам.

Трудно сказать, репродуцировал ли Шкловский в подобных монологах свои тексты или заново думал. Во всяком случае ясно: последние его

книги надиктованы. Таким же путем, по его собственному свидетельству, шло создание *Zoo*.

Письменное суждение стремится к однолинейности, к логической последовательности. Устное – всегда многослойно и прямой логической последовательности лишено. Живому слову свойственно неизменно проскакать грамматическую зону, откатываться вспять и улететь вперед, разваливаться и перемахивать через пропасти. «Язык исправляется ошибками», – говорил Шкловский.

Пушкину бы это понравилось: «Как уст румяных без улыбки, / Без грамматической ошибки / Я русской речи не люблю».

Знаменитый ассоциативный метод писателя выкован в жарком диалоге с собеседником, аудиторией и эпохой. Придаточным предложением никого наповал не убедишь.

Однажды Шкловский употребил на этот счет такое сравнение: искусство – это «как бы судоговорение». Излюбленным оборотом «как бы» (невозможном в строгом научном дискурсе) он отнимает у письменной речи ее гражданские права. Для Шкловского в искусстве важны обстоятельства произнесения слов, „лабиринт сцеплений“, в котором они пребывают. «Это есть жизнь», – резюмирует он.²

Такое слово – внутри жизни – это устное слово *par excellence*.

Изначальная и неизбежная человеческая потребность – говорить. Эта потребность создает искусство. В нем речь конденсируется, запечатлевая человеческую историю в сжатом и обозримом виде.

Положение это как нельзя лучше объясняет феномен Шкловского. Через Шкловского персонифицированно явлена миру целостная речевая система. Понятная всем именно своей письменной непонятностью, самостоятельная, ни на что не похожая, законченная в себе.

Но Шкловский знал: «несходство» проявляет себя лишь тогда, когда можно указать на его с чем-нибудь «сходство».

Подобно Сократу, Шкловский все, о чем думал, все, с чем сталкивался, испытывал на прочность. И у него доставало силы обнаружить: в области культуры ничего однозначного или незыблемого нет.

Говорю о Сократе, а не о явном предшественнике Шкловского Василии Розанове, чтобы показать архетип писателя, не останавливаясь на проблеме «влияний».

Действительность для Шкловского – это система постоянно меняющихся диалогических отношений. В эпоху фиксированной письменной культуры быть верным такой позиции изо дня в день – тяжело.

Идеальным для Шкловского был бы сократический отказ от передачи своих мыслей на бумаге. На пергаменте или мраморе тоже. В Греции

² См. раздел «Сказка и слово» в книге *О теории прозы* (1983).

Сократа он за стило, конечно же, не взялся бы. Правда Сократ не взялся бы за него и в наше время. Настолько философом Шкловский не был.

И все же видеть перед собой оппонента ему в сто крат органичнее, чем видеть перед собой чистый лист. Характерно для Шкловского в этом смысле его приблизительное знакомство с орфографией, ничуть ему не мешавшее (его знаменитое «остранение» по всем законам русского языка должно было бы писаться через два «н» – «остраннение»).

Поиски Шкловского в области кинематографа, его сопереживание телевизионному ящику, «как провинившемуся мальчику» поставленному в угол наших жилищ (он у нас и «красный угол» и «красный уголок»), свидетельствуют о его бессознательной неудовлетворенности письменной культурой.

Интерпретируя платоновский диалог *Федр*, Шкловский подчеркивал позицию Сократа, его мнение по вопросу о сравнительной ценности устного и письменного высказывания:

Он считает, что письмена создают не память, а средство припоминания и что это не истинная мудрость, а видимость мудрости. И люди, которые пользуются письменами, не столько мудры, сколько мнимо мудры [...] Между тем речь, разговор – это не припоминание, а непосредственность общения с источником мудрости – сама мудрость [...]

Но, чтобы говорить, одного желания и умения мало. О победоносных кибернетиках Норберт Винер печально пошутил: людям, занимающимся хранением и переработкой информации, по существу нечего сообщить. Информационный взрыв, оглушивший человечество, завалил кладовые памяти индивида чужим мусором, ничуть не помогая ему преодолевать собственные кошмары.

Для того, чтобы мир остался целым, он должен остаться целостным и в человеческом сознании.

Ассоциативный метод Шкловского отражает эту борьбу за концентрированное знание.

В глазах академически мыслящих литературоведов Шкловский человеком образованным не числился. Его филология черпала силы в своего рода глобализме. Разноплановая эрудиция писателя в любом его позднем исследовании приводится в действие вся целиком. Речь у Шкловского идет не о научном уточнении той или иной проблемы, а о выяснении противоречий, которые эти проблемы создают и видоизменяют в движении времени. Узнав, как вещь сделана, приходится признать, что она каждый день иная. «Даже во сне ищешь истины в сравнениях», – таков итог самонаблюдений автора *Энергии заблуждения*.

Метафора сокращает нашу речь, делает ее более энергичной и объемной. Шкловский метафоричен, потому что для него главное в искусстве – противоречивое единство. „Воскрешение из мертвых“ есть реализация метафоры о зерне и колосе.

Ассоциативно наплывающие друг на друга значения открывают себя в художественном высказывании мгновенно. В их реактивном синтезе воскресает прошлое и рождается будущее.

Текст Шкловского обладает свойствами устной речи и функционально метафоричен.

Более чем за семьдесят лет работы Шкловский занимался в литературе всем, кроме писания стихов. То есть лишь стихи он писал неважно, о чем никогда не сожалел. Поэзия убрана внутрь жанра, созданного исследователем, защищена прозаической оболочкой. Оттого его мысль так художественно многозначна и так трудно поддается логическому выпрямлению. Шкловского можно назвать создателем своего рода «суггестивного литературоведения». «Математически» подсчитанное им в молодости количество сюжетов мировой литературы говорит лишь о числе веточек словесного древа, выросшего к тому времени в его поэтическом огороде.

Стиль Шкловского – это на бумагу переведенная поэзия устной речи. Как в стихах, сообщается в работах писателя очень много, но о чем это сообщение – сие остается некоторой тайной.

Шкловский постоянно прислушивался к себе, верил себе, в своих ассоциациях не сомневаясь. Право и правда поэта, печального лирика.

Ничего чрезмерно оригинального в этом суждении нет. О Шкловском как о лирике писал, например, еще один мастер устной речи – Ираклий Андроников.

Тынянов говорил даже о «сентиментализме» Шкловского, замешанном, конечно же, не на сентиментальности, а на остроумии.

О родстве *Сентиментального путешествия* Шкловского с одноименным произведением Лоренса Стерна нужно судить не по заглавию, а по содержанию: оба «сентиментальных» произведения написаны о войне. У Стерна его герой, не особенно опасаясь последствий, отправляется из Англии во Францию, с которой его страна ведет боевые действия. У Шкловского вопрос тот же: что случится с частным лицом, когда в собственной стране уже не различают военных и штатских, и «люди, даже не переодетые в серые шинели, а просто наспех завернутые в них, были сведены в толпы, банды и шайки, называемые запасными батальонами».

Вот и поверяй жизнь литературой, ищи себя в сравнении...

Во время долгой беседы с Виктором Борисовичем в мае 1982 года (нужен был материал к его девяностолетию) я не получил ответа ни на один из тех вопросов, что пытался ему предложить. Точнее говоря, не получил

прямого ответа. «Да» и «нет» Шкловский говорить не любил. Внутреннюю противоречивость он ценил много больше корректности.

Диалог наш едва ли не с первых минут превратился в монолог Шкловского. Длился он не меньше часа. Восходящий по спирали виток ассоциаций оборвался на высоте, с которой открылся вид на мировую литературу.

Шкловский вслух размышлял о *Дон Кихоте*, «единственном удавшемся романе европейской литературы». По естественной ассоциации писатель вспомнил о нем после разговора о Льве Толстом и его известном высказывании о нестабильности романного жанра. Особенно в России.

Был также упомянут русский поэт и ученый начала XIX века Николай Остолопов, считавший, что романов вовсе не существует, есть только *Дон Кихот*, удавшийся, потому что он – пародия на роман.

Заодно Виктор Борисович просил не забывать, что этимологически слово «остолоп» обозначало на Руси вид оружия, а не великорослого глупца, и что рай недурно описан древними китайцами...

О *Дон Кихоте* Шкловский писал более полувека. Первая его статья о романе Сервантеса – «Как сделан „Дон Кихот“» – опубликована в 1921 году. Большая часть самых известных книг исследователя – *Художественная проза. Размышления и разборы, Тетива, Энергия заблуждения* – также посвящена этому роману.

Последние годы жизни Шкловский готовил по Сервантесу сценарий, завершавшийся умной и эффектной сценой: к смертному одру героя приближается Дульцинея, приподнимает его голову и кладет под нее книгу, на которой вытеснено: «Дон Кихот»...

Фильм этот не поставлен, мысль сценариста уловлена не была. Шкловский считал, что *Дон Кихот* по-настоящему не прочитан до сих пор. Не разгадано одиночество героя, верностью его оруженосца Санчо Панса только подчеркнутое и усугубленное, не понято, что одежды здравого смысла ветшают быстрее, чем старые латы рыцаря, слабо осознана победа Дон Кихота, значение которой от века к веку возрастает.

Дон Кихот сейчас открыт будущему в большей степени, чем в год его издания.

В русской литературной традиции образ Дон Кихота укоренился глубже, чем образ любого другого героя из пришедших с Запада. В высшей степени характерно, что для нас он наделен чертами в первую очередь непостижимыми, идеальными, а не пародийными.

В русской прозе образ Дон Кихота трансформируется в образ нравственного арбитра князя Мышкина. Но с Достоевским у Шкловского были отношения сложнее, чем с Сервантесом... В отечественной литературе писатель выделял прежде всего Хаджи Мурата, Дон Кихота, отдавшего жизнь за «ветряные мельницы» своей родины.

Хаджи Мурат – любимая из любимых Шкловским толстовских вещей. Быть может – любимое произведение русской литературы вообще (вместе с противоположной ему по содержанию и настроению чеховской «Душечкой»).

Толстым исследователь занимался больше, чем каким-нибудь другим писателем. Написал о нем монографию для ЖЗЛ, показавшуюся самому автору сжатой. В ней около семисот страниц – самая крупная из опубликованных Шкловским работ.

Вряд ли она создавалась с оглядкой на жеззеловские каноны. Биографией Толстого ее можно признать с натяжкой. Шкловский написал биографию гения, чтобы показать, как настоящее творчество захлестывает и размывает житейские берега. Оно имеет смысл, человеческую судьбу преодолевающий.

У Толстого Шкловский нашел подтверждение одной из любимых своих мыслей. Она вынесена в название книги *Энергия заблуждения*.

В письме 1878 года Николаю Страхову Толстой сделал такое признание:

Все как будто готово для того, чтобы писать – исполнять свою земную обязанность, а недостает толчка веры в себя, в важность дела, недостает энергии заблуждения; земной стихийной энергии, которую выдумать нельзя.

По Шкловскому, мысль об «энергии заблуждения» нужно понимать так: в творческой энергии заблуждения для художника нет. Заблуждение открывает перед писателем множественность вариантов решения темы. В том числе – наилучший. Но найти именно этот, единственный, трудно. Идеальный – немислимо.

Творчество остается открытым. Открытым будущим возможностям человечества.

Лучшие произведения, считал Шкловский, не закончены. Большой стиль в искусстве всегда разомкнут. Он отвергает уста потомкам.

Хаджи Мурат, являясь величайшим достижением Толстого, не дописан. Но не имеют конца, по мысли Шкловского, все великие книги, какие бы эпилоги авторы к ним ни пристраивали. Не окончены *Анна Каренина*, *Преступление и наказание*, *Евгений Онегин*.

Мало какие противоречия разрешимы «здесь и сейчас». Искусство дано человечеству, чтобы разрешить их во времени и развернуть в эпоху, показав этот сконцентрированный ход времени внутри определенной художественной системы.

Так не окончена ни одна из книг Шкловского. Точнее говоря – ни одна из его мыслей. Даже о книге, формирующей и формулирующей основы

новой теории прозы, он сообщает Роману Якобсону: «Она так и осталась недописанной». Но живо изданной.

Ассоциации увлекали его вперед, в будущее. В противоречивом, монтажном столкновении они вспыхивали одна за другой на витках бесконечной спирали.

Выделим «парад мыслей» Шкловского, подобный «параду планет». Они выстраиваются в ряд основных книг исследователя – и ранних, и поздних: *Воскрешение слова* (1914), *О теории прозы* (1925), *Гамбургский счет* (1928), *За и против* (1957), *Художественная проза. Размышления и разборы* (1959), *Тетива* (1970), *Энергия заблуждения* (1981), *О теории прозы* (1983).

Конечно, Шкловский изменялся, потому что «не уставал расти». «Прямо стоит только колос, из которого вытекло зерно», – заявил он о своей жизни, отбрасывая обвинения в сдаче позиций. Не меняется лишь «скелет в могиле».

По существу Шкловский всех обманул. Правда, извинившись.

Растением он оказался многолетним, в любую погоду плодоносящим. Однако пересадке не поддающимся.

Нет литературы без ошибок. Без ошибок она стала бы ущербной. «Чередование мудрости и заблуждений дерзновенного человека открывает нам истинную сущность Дон Кихота», – говорил Шкловский.

Слова эти определяют жизнь художника. Излишне настаивать на том, что в них бессознательно подытожен собственный опыт писателя.

Повторяю, диалектика Шкловского носит поэтический характер, это лирическая диалектика. При всей категоричности иных суждений писателя в его книгах нет однозначных положений. Я бы даже рискнул заметить, что в них нет утверждений (понимаю, что формально весь его афористический стиль – сплошное «утверждение»). Шкловский предлагает выбор. Он учит самостоятельности. То есть – свободе.

Развивая эту мысль, скажем несколько иначе: утверждениям Шкловского присущ временный, проходной, рабочий оттенок. «[...] Очень ясные мысли, – писал он в книге *Жили-были*, – это иногда привычные мысли, которые уже додуманы, а процесс мышления, как известно, всегда продолжается».

Метод Шкловского обоснован, в конце концов, и его поэтической, и его философской интуицией. Он полагал, что его мысли не противоречат друг другу, а «перекрывают» сами себя. Размышление, оказавшееся итоговым, им завершена последняя прижизненная книга *О теории прозы*.

Это значит, что и итоги «перекрываются» – истоками. Концепция творчества как «канонизации ошибок» пульсировала у Шкловского всегда.

Говоря о «чередовании мудрости и заблуждений», Шкловский говорил об их сплаве. Когда труд художника, его дело «начинает рассекаться на обесмысленные звенья», над ним простирает крылья беда.

Противопоставление «позднего» Шкловского «раннему» попросту некультурно. Цвет флага над крепостью искусства волновал его постольку, поскольку существовала сама крепость. Кто бы ее ни завоевывал, она долговечнее развевающихся над ней знамен.

В связи с этим я спросил у Виктора Борисовича: кто, по его мнению, адекватно оценивает художественное произведение, современники или потомки?

В принципе, ответил Шкловский, зорче должны быть первые, но незамеченным они часто оставляют многое, самые основы. Приходится отдать предпочтение вторым.

Мнение это имеет естественное обоснование в эстетике Шкловского: творчество несет в себе цель, биографией творца не ограниченную, биографическое время обгоняющую.

О молодом Всеволоде Иванове Шкловский написал: «Он не боялся ошибок, потому что не знал правил».

Шкловский правила изучал, чтобы доказать их относительность для искусства. Художник устремляется в область «правильного», чтобы спорить с ним.

Одна из недопустимых, по Шкловскому, иллюзий заключается в проверке гармонии симметрией и прямизной. Прямоговорению не совладать с радужным спектром жизни. Оно сводит творчество к единице, а затем – к нулю. Художнику, фронтально отражающему реальность, копирующему ее, сама жизнь оказывается не по плечу.

Втайне Шкловский всегда был леонтьевцем, его эстетика – это эстетика цветущей полноты жизни и косой сажени в плечах.

Это не сразу улавливается как раз потому, что в методе Шкловского нет фронтальных проекций. Показывая вещи, он избегает прямой перспективы.

Ход конем – это и название книги Шкловского и выражение сути его метода.

Достаточно указать на основной эпитет Шкловского, которым он выделяет предметы в мире. Образ, несущий смысловую нагрузку, обозначен у него всегда как образ вещи, расположенной «косо». И даже – «криво».

Поэтическая речь – это «кривая», «заторможенная» речь, писал он в ставшей знаменитой статье «Искусство как прием». А в другой статье того же времени утверждал, что и у всего искусства – «кривая дорога».

Таково видение Шкловского десятых-двадцатых годов, таково же его видение годов пятидесятых и восьмидесятых.

Шкловский ценит мысль, летящую косо – как строчки Маяковского, литературного современника, ни в какую эпоху не отдаваемого им на поругание.

Первое, что Шкловский заметил в архитектуре Петербурга, – ангела, «посаженного косо» на шпиле Петропавловского собора. Свое видение Шкловский передал затем русскому гению. В начале книги *За и против* Достоевский смотрит из окон Инженерного замка далеко за Неву на крепость и видит: «[...] у креста над шпилем косо стоит ангел».

А вот кусок из любимой самим Шкловским *Тетивы*. В нем дана характерная трансформация образа:

Помню, в тумане за Николаевским мостом стоит косою, незнакомый призрак – косою ангел.

Это за судостроительным заводом, за крупной рябью Невы, как будто глинистой, похожей на отпечаток булыжной мостовой, поднялся первый, тогда увиденный подъемный кран.

По этой реке «косо плывут зеленые, высоконосые ялики».

С первой строчки открыт горизонт книги *Энергия заблуждения*: «Дом Толстого в Ясной Поляне стоит как-то косо».

Идея ассиметричности искусства, без которой в нем не создается ощущения правдивости, высказывалась и Толстым.

Но Шкловский ее не заимствовал.

Кстати: косо к большому письменному столу, в углу комнаты у книжных полок сидел последние годы в своей московской квартире на улице Черняховского Виктор Борисович, думал о том, что мир монтажен, что язык искусства создают люди, умеющие удивляться, о том, что литература восстанавливает осязаемость бытия и о том, что знамя поэзии не бывает бесцветным.

Это реальность, жизнь.

Но возникает вопрос, – писал Шкловский, – что такое жизнь? Ясно, что жизнь – это нечто изменяющееся, жизнь в большом обобщении – это история изменения; тогда мы должны сказать, что реализм – это изменение способов познания изменяющейся жизни, иначе получается, как в описании у Салтыкова-Щедрина жизни города Глупова: в какой-то момент „история останавливает движение свое“.

Поэтому нет литературы без ошибок, поэтому в искусстве нет симметрии, поэтому в нем нет ничего законченного.

Все великие книги лежат открытыми.

Искусство, по Шкловскому, – это «делание», а не «сделанное».

Живителен для него лирический сдвиг, смещение жизненных пластов, не вычисленный по расписанию, но чаемый, полет «Косых картин, летящих ливмя / С шоссе, задувшего свечу [...]»

Искусство «говорит о человеке не на своем месте».

Герой произведения – это вечный исследователь мира, его вопрошатель.

Представление о столкновении и смене значимых форм в искусстве было свойственно Шкловскому с первых работ. В них оценка роли художественных структур казалась гипертрофированной. Их изменение рассматривалось как изменение категорий, существующих над жизнью, над реальным ходом времени. С философской точки зрения познание отделялось от жизни и возвышалось над ней.

Искусство объявлялось «внеэмоциональным».

Все становилось друг на друга похожим: Бунин одновременно на Тургенева, Достоевского и Андрея Болотова, а младшие современники просто сидели под портретами классиков, «привыкали». Порывшись на книжной полке, можно было пересчитать все сюжеты мировой культуры.

Это положение вряд ли верное. То есть – грубое, приводящее к подмене предмета анализа демонстрацией инструмента анализа.

Художественная гармония сбалансирована жизнью и историей, а не отделенным от них познанием (из этого, разумеется, не следует, что нельзя отделять познание от жизни, особенно от жизни искусства; когда речь идет о конкретном исследовании конкретного произведения или его «мотивов», подобное отделение анализу помогает, если не входит в его условие).

Сбалансированность искусства и действительности, познания и жизни в первую очередь динамичны, а не статичны. В самом процессе познания искусства последнее перетягивает познающего на свою сторону, в то время как первое пытается его разоружить.

Совершенно естественно ранняя воля к познанию была в итоге перекрыта у Шкловского тягой жизни. «Обычный мир, – размышлял он в *Тетиве*, – в самом факте познания рождает другое, иначе – факт изумления, факт какого-то превосходства своей сущности над нашим знанием».

Неповторимость, своеобразие художника – это его «ошибки» по отношению к норме, к схеме, к познанию. И в этом смысле утверждение Шкловским «косости», «асимметричности» искусства исходит из все той же «преодоленной» ранней концепции творчества как «канонизации ошибок».

«Роковой вопрос» для Шкловского был, почему искусство «говорит правду», почему оно при всех «ошибках» не лживо?

Над этим Шкловский думал всю жизнь.

Художественное изображение никогда не идентично объекту изображения. Его «объективность», «реалистическая точность» мнимые, пусть художники по большей части и стремятся к ним.

На художественном образе теорию познания не построишь – вот в чем природа антиномичности любой теории искусства. И по отношению к жизни образ дает лишь ощущение познания, а не само познание. Вряд ли преодолимая трудность в том, что принципы познания, способы его осуществления мыслятся одинаковыми для всех субъектов.

Очевидно вне сознательного или бессознательного стремления к слиянию с бытием правду искусства не обнаружить. Правда эта, действительно, проверяется жизнью, причем жизнью сегодняшней.

Как теоретик Шкловский знал, что все можно сравнить со всем. Поэтому все друг на друга могло походить. В несходном искалось сходное.

Работа интересная, блестяще остранившая присущими писателю иронией и парадоксом.

Без этой предварительной огранки эстетика Шкловского была бы анекдотичной, а ее эволюция – заторможенной.

Без дерзости ранних работ не появилось бы его итоговое исследование «несходства сходного», его *Тетива*. Главное ее положение состоит в том, что «в искусстве общее существует в конкретном, в новом, непохожем воплощении».

Понадобилась жизнь, чтобы оживить, «остранить» это с философской точки зрения вполне традиционное суждение.

Разумеется, сходство, повторяемость существуют. Существуют по-прежнему.

Изменилась точка зрения, с которой последовательность и традиция должны быть рассмотрены в искусстве.

Мне кажется, – пишет Шкловский в *Тетиве*, – что, при разнообразии причин явления, надо остановиться на причинах постоянства явления. Надо выяснить не только как явления определяются ситуацией, но и то, для чего она с таким постоянством выделяется из огромного запаса самых разнообразных явлений. Структуры искусства создаются и выбираются. Надо выяснить законы отбора, Решать не как, а для чего это закреплено.

И в другом месте книги:

Иллюзорное движение искусства состоит как бы из повторений, но эти повторения кажутся. Мы не просто оцениваем пульсацию изменяющейся сущности, а вырубам во времени ступени кажущегося повторения и сравниваем их.

Шкловский мыслил целыми литературными системами, сопоставляя и сталкивая их на уровне различных эпох и нашего, узкой строкой бегущего по монитору, времени. Единичные явления закружились у него в хороводе «всеобщего».

Без размаха и воображения молодости, без друзей тех лет – Тынянова, Эйхенбаума, Якобсона, Поливанова, других «формалистов» и «опоязовцев» – до «всеобщего» было бы не дорасти.

Что с того, если у молодого Шкловского и его соратников их работа напоминала, порой, строительство литературного вечного двигателя?

У Шкловского он работал!

«На дне искусства, как гнездо брожения, лежит веселость», – говорил писатель в двадцатые годы.

Если не понять, то принять это заявление легко. Все новое улыбается.

Трудно понять (но нужно) другое. Трудно постичь то, что в искусстве новое не стареет, постичь, что «трагедии человечества веселы, потому что это пути от прошлого к будущему».

Шкловский даже сдавался – весело.

«Будем оптимистами, – говорил писатель. – История человечества – это история ложной неудачи».

Эти слова я слышал от Виктора Борисовича, когда ему было девяносто. И это последние слова, которые я от него слышал...

Жизнь Шкловского переброшена через долгие годы и многие десятилетия. Она окутана дымкой нескольких эпох. Смену конвенций в искусстве он видел не раз и не два.

Единство его писательской судьбы – в заблуждениях и поисках, «в заблуждении поиска», как сказал бы сам Виктор Борисович.

Чтобы сохранить молодую резкость видения и выражения, как это сделал Шкловский, нужна даже не смелость, нужно постоянство мужества. И я не знаю, что нужно, чтобы избрать, в конце концов, своей Дульциней чеховскую Душечку.

Чеховский образ однажды уже был перетолкован – Толстым.

Классик прав: только Душечка пошла бы за Дон Кихотом.

Шкловский с мудрой простотой трансформировал этот образ еще сильнее. О своей *Энергии заблуждения* он говорил:

Книга, которую я пишу, она не сбивчивая; это книга человека, который влюблен в мир, как Душечка, который ищет в ней сопоставления, даже не ищет, а находит в ней каждое утро что-то новое.

Человек, который носил имя формалиста так, как в детстве носил пальто гимназиста, а потом вырос и перешел в другой класс. Но который в то же время Душечка – по крайней мере для себя.

Как Душечка, Виктор Борисович влюблялся во все новые и новые горизонты будущего. В то настоящее, в котором оно проклеивалось – вплоть до курьезных случаев.

Так, например, обстояло дело с предполагавшейся в начале шестидесятых годов реформой русского языка. Ее ликбезовский фонетический уклон с правилами, по которым пришлось бы писать «огурци» и «зайци», Шкловского не смутил (тут, видимо, сказалась и его коренная индифферентность по отношению к письменному слову). Слегка неопределенно, настаивая на силе всякой новизны, Шкловский все же поддержал инициаторов этого проекта.

Человек устной речи *ab ovo* заражен современностью.

Был тут, конечно, и куда как более серьезный аспект: бунтарь решил стать мудрецом, принялся исповедовать философию «осознанной необходимости», то есть «свободы» в кавычках. В доказательство своей высшей освобожденности от людских мнений и страстей.

Однако, когда дело дошло, например, до отказа поставить подпись в защиту Солженицына, переделкинская округа заподозрила его в старческом конформизме, если не в трусости. Игорь Павлович предлагает иную мотивировку: Шкловскому Солженицын безразличен, ибо не «революционер», не «новатор».

Да, в 1967 году Солженицын был для Шкловского уже «не нов». Слегка извиняет его лишь то, что в случае поддержки гонимого писателя автору *Энергии заблуждения* – в его возрасте – мало что грозило. Реальный риск был невелик. Но Шкловский запомнил: в искусстве никто никому ничего не прощает.

«Прежде он был «отторжен», теперь – «самоотторжен», – резюмировал Вениамин Каверин.

Возможно и впрямь – старость оказалась для Виктора Борисовича непреодолимым соблазном: корабль вошел в гавань и пришвартовался. Как человек нерелигиозный, во всяком случае внеконфессиональный, от смерти он обновления не ждал. Оставалось все пылче и пылче «любить жизнь». И в девяносто это ему удавалось... А воскрешение... Воскрешение осталось метафорой.

Шкловский как-то заметил, что любит начинать книги весной. И первый его рассказ был напечатан в 1908 году в журнале *Весна*. Совпадение обобщению не подлежащее. Но приятное.

Все, о чем писал Шкловский, было исповедью обновителя. Даром, что доброй половине людей ни обновители, ни обновления не нужны. Особенно в России хочется, чтобы все, наконец, пошло само собой. Но ведь даже и это была бы для нас новость, на которую открыл бы нам глаза какой-нибудь человек, смотрящий косо.

Многое из того, что бурно цветет весной, тут же гибнет. И даже этого бояться не надо.

«В любой работе важно, – писал Шкловский, – когда что-нибудь не выходит. За кажущейся ошибкой иногда лежит новая закономерность».

Так все работы Шкловского полны плодотворных ошибок в определении того, что такое в искусстве сюжет. В конце концов, эти ошибки привели к созданию общей теории сюжета.

Нетрудно догадаться, что связалась она в итоге не только с искусством, но с бытием в целом. Потому что «сюжет – способ пересматривания жизни». Способ непростой. Сюжет есть «затруднение, загадка», он есть «найденное противоречие»...

Я убежден: Виктор Борисович Шкловский противоречия своей жизни перекрыл ее сюжетом, неконвертируемым жизнью литературным подвижничеством.

Посмотрев фильм Антониони *Blow up*, он долго размышлял над его ключевым эпизодом – игры в теннис без мяча. Сказал: «Это и мы умеем». Быть может, вспомнил свою известнейшую из ранних вещей – *Zoo, или Письма не о любви, или Третья Элоиза*. В ней поставлена задача: в книге о любви не говорить о любви. Выразительным становилось именно умолчание: вот, смотрите как я не говорю о любви!

Ход на самом деле беспронгрешный. Потому как в игре без мяча невозможно ошибиться.

Но там, где отсутствует ошибка, теряется живая мысль.

Поэтому Шкловский всю свою дальнейшую жизнь и проиграл в мячик. В том числе за пределами корта.

Жаль, что его молниеносные удары большей частью остались невидимыми для зрителей.

Александр К. Жолковский

6½

„Игорь, прими эти шесть с половиной вишенок (за половину считаю последнюю, в модном ныне жанре «72 слова»), по одной на каждое десятилетие и на каждую из граней твоей личности – неконформистской, полемистской, психоаналитической, эксгибиционистской, обценно-философской, филологической и экспатриантской.“

20 марта 2006
г.Санта-Моника

1. На языке

Когда я поступил в Университет (1954), слово «оттепель» было уже произнесено и постепенно одевалось плотью. На романо-германском отделении это чувствовалось. Деканом был Р.М. Самарин, старавшийся прикрыть свою печальную антисемитскую известность образца 1949 года нарочито свойскими манерами, как бы из Боккаччо (он читал нам литературу Возрождения). Проходя по коридору третьего этажа, толстый, плешивый, с трубкой в зубах, он мог собственными руками раскидать дерущихся первокурсников, чтобы уронить через плечо патерналистское: «Школяры!..».

Однажды в этом коридоре, около вешалки, мне выпало стать удивленным свидетелем его разговора на равных со студентом необычного вида. Щуплый, белокурый, бледный, в толстых очках, сильно увеличивавших его маленькие глазки с нездоровыми веками, он был импозантно одет – пиджак, жилет, галстук – и явно наслаждался спором. Речь шла о некоем Дольберге, аргументы с обеих сторон не иссякали, и тогда Самарин, по-гаерски закрыв дискуссию чисто силовым: «Что и требовалось доказать, Бочкарев!», победно удалился.

Оказалось, что о Дольберге на факультете знали многие, но говорили не вслух, а заговорщическим полупшепотом. Александр (Алик) Дольберг, студент романо-германского отделения, поехал в Англию с одной из первых туристических групп, сбежал и стал невозвращенцем, а вскоре и сотрудником русской службы БиБиСи. (*Есть такой обычай на Руси – вечерами*

слушать БиБиСи, гласила интеллигентская мудрость.) Скандальной славе Дольберга способствовала фонетическая перекличка фамилий с почитаемым комментатором той же станции А.М. Гольдбергом, которого в кругах московских пикейных жилетов принято было панибратски-конспиративно называть по имени отчеству («Да? А вот Анатолий Максимович полагает, что Голда Меир ...»).

Дальнейшие детали о побеге моего тезки я узнал не от кого иного, как Бочкарева. Познакомились мы в ходе факультетской постановки – «на языке» – нескольких сцен из «Пигмалиона». Бернард Шоу был борцом за мир, другом Советского Союза и потому дозволенным автором. Труппа состояла из старшекурсников во главе с Володей Бочкаревым, и они пригласили меня на роль профессора Хиггинса. (Выбирать им особенно не приходилось – лиц мужского пола, приличного роста, говорящих по-английски, на филфаке было раз, два и обчелся.) Когда дошло до генеральной репетиции, мы поехали в какую-то театральную мастерскую, и нам выдали реквизит – костюмы, платья, шляпы; я получил темно-коричневый шлафрок со шнулочками и продолговатыми деревянными пуговицами.

Лидерство Бочкарева объяснялось просто. Будучи сыном советского дипломата, выросшим в Лондоне и Нью-Йорке, и прирожденным полиглотом, он виртуозно владел английским – литературным, разговорным, бруклинским, тexasским, королевским, кокни, *you name it*. Сначала я его стеснялся, но Володя оказался застенчивым, ранимым юношей, покушавшимся на самоубийство, и охотно проводил со мной – смотрящим ему в рот новобранцем – массу времени. Он привел меня в букинистический магазин иностранной книги на Никитской и мог бесконечно ходить по городу, рассказывая о Нью-Йорке, неведомых американских авторах (от него я впервые услышал имя Микки Спиллейна) и факультетских знаменитостях.

Он знал не только Дольберга, но и его отца, отставного кагэбэшника. (Возможно, отцовские связи и помогли Дольбергу с выездом в капстрану.) Шум по поводу побега еще не улегся, как отец стал звонить в Институт мировой литературы, в сектор, где Алик подрабатывал каталогизацией англоязычных изданий.

– Говохит стахший Дольбехг. Мой сын недополучил у вас деньги...

Взявшая трубку сотрудница в ужасе залепетала, что ничего сказать не может и позовет заведующую. Но и та растерялась:

– Вы знаете.. я не знаю... понимаете... дело щекотливое...

– Чего там щекотливэ, – у меня довьехенность есть...

Деньги были дополнены.

Наша постановка имела успех. Играл я, полагаю, так себе, но, натасканный Пигмалионом-Бочкаревым, сумел по-британски озвучить знаменитую

реплику Хиггинса в той сцене, где оскорбленная вопросом о шлепанцах Элайза, утратив свежеприобретенный лоск, выпаливает неграмотное *them slippers*, а Хиггинс поправляет ее: *those slippers*.

Элайзу играла студентка на курсе старше меня. В ее русской речи слышались какие-то странные обертоны, и я гадал, не это ли определило Володин выбор. (В дальнейшем она стала сотрудницей американского сектора ИМЛИ, и мы неожиданно встретились десятилетия спустя, когда в составе советской делегации она приехала в исследовательский центр в Северной Каролине, где я был на стипендии.)

Тот театральный опыт остался в моей жизни уникальным. Вспоминается он часто – при попытках изобразить британский акцент, при очередном вхождении, после долгих каникул, в амплу профессора и чуть ли не на каждом докладе, отягченном неизбывным русским акцентом, – особенно с тех пор, как, выходя с престижного лосанджелесского семинара, участники которого, исключительно выходцы из России, изъяснялись изо всех сил по-английски, Юра Цивьян сказал, что больше всего это напоминало спектакль на языке в советском педвузе.

Володя Бочкарев был одним из предтеч той сладостной новой эпохи, когда язык стал худо-бедно доводить до Киева, но, как водится у предтеч, войти в нее ему было не суждено. После спектакля я потерял его из виду, а вскоре узнал, что он покончил самоубийством.

2. Черное и белое

Об М. у меня множество историй, в основном таких, что не только в основном тексте вишенок, но даже в Указателе имен я не всегда прописываю ее фамилию. Есть, однако, и сравнительно вегетарианские.

Во время иерусалимской конференции по пост-коммунизму (весна 1998 г.) ее организатор и наш с М. общий друг Дима Сегал повез нас на телевидение, чтобы мы рассказали русскоязычным слушателям об этом форуме. Посторонние детали опускаю (хотя как можно забыть, что сначала она хвасталась своим кремлевским пропуском за подписью Ельцина, а потом не могла скрыть досады, что ее гримировали минут десять, а меня всего одну?!). Еще в такси туда (а ехали, вернее, стояли в пробках, долго), я заговорил об отсутствовавшем на конференции завкафедрой русской литературы Семене Шварцбанде. Кажется, он был на стипендии в Париже, меня же беспокоило, как обстоит дело с публикацией отданной ему в сборник статьи. Но каждый раз, как я произносил его имя, М. начинала шикать, толкать меня в бок (мы с ней и Диминой молодой женой Ниной сидели сзади, а сам Дима рядом с водителем) и вообще всячески заглушать мою речь. Я недоумевал, что происходит, начинал снова, но снова подвергался

непонятной обструкции. Наконец, видя, что я не отступаю, М. стала полупшепотом проговаривать что-то вроде: «Дело такое деликатное, личное, как ты не понимаешь, зачем ты об этом?», многозначительно поводя глазами и плечом в сторону Диминой спины.

Отказываясь поверить, что имеет место немислимая ситуация превосходства М. над кем-либо по линии деликатности, я задумался, в чем же может быть дело. Ответ, для всякого, знавшего хотя бы немного о русской кафедре Еврейского университета, напрашивался. В свое, к этому моменту уже плюсквамперфектное, время Димины жена Елена Толстая, мать двоих его детей, ушла от него к начинающему филологу Михаилу Вайскопфу. Буря в стакане воды была большая, но давно улеглась, дети выросли, Вайскопф напечатал много книг, Дима женился снова, все поросло быльем, и через пару дней, на заключительном банкете в честь Диминого 60-летия в рамках той же конференции были и Лена, и Миша, и их дети. Сообразив, что к чему, я получил возможность закончить партию матом в один ход:

– М., ты, как всегда, выдаешь черное за белое! Шварцбанд – не Вайскопф!

3. О нелюбви

Однажды в молодости я пожаловался приятелю, что такой-то меня не любит. То ли меня, то ли мои сочинения. Приятель спросил: «А он тебе нравится?» – «Нет». – «Так как же ты хочешь нравиться тому, кто не нравится тебе?»

Он был, конечно, прав, и я этот урок запомнил. Урок тем более полезный, что нелюбви в мире гораздо больше, чем любви. Как писал поэт: *И этот мне противен И мне противен тот И я противен многим Однако всяк живет.*

Но одно дело, когда тебя не любят в порядке взаимности, и совсем другое, когда нелюбовью отвечают на твою любовь. Это урок гораздо более отрезвляющий, и его мне преподнес тот же приятель.

Я всю жизнь любил его, а он меня нет, во всяком случае, не всю жизнь. Я все делал, чтобы заслужить его любовь, но успех имел далеко не пропорциональный своим усилиям.

Тогда я тоже разлюбил его, – выражаясь по-хемингуэевски, сначала постепенно, а потом сразу. Так сказать, выучил и этот его урок. Но удивляться, как же так, я его любил, а он меня нет, не переставал.

Но в конце концов я разобрался и с этим, почти самостоятельно.

Как уже говорилось, нелюбви в мире больше, чем любви. Противен мне и этот, противен мне и тот... В частности, мне очень неприятен один

старый коллега, и я даже позволил себе выразить это в печати. Ну, не буквально это, но все-таки взял и публично лягнул его.

Он обиделся и дал мне это понять. И некоторые общие знакомые стали говорить мне, что я поступил нехорошо. И я задумался о своем поступке и его мотивах.

Ну, мой выпад был, может, и несправедлив, но остроумен, да и претендовал не столько на правду, сколько вот именно на словесный блеск. Так что я не сдавался.

Но вслушиваясь в возражения друзей и раздумывая о своем отношении к этому коллеге, я должен был признать, что он ни в чем передо мной не виноват, моих нападков ничем не заслужил и вообще всегда хорошо ко мне относился и делал мне только хорошее. И другим тоже. И вообще был кристалльным, ну, может быть, немного чересчур кристалльным, человеком. Тем не менее, он никогда мне не нравился, и чем дальше, тем больше.

И тут меня осенило, что я, наконец, разгадал загадку, над которой так долго ломал голову. Я не любил его так же, как меня не любил мой многолетний приятель, – беспричинно, несправедливо, неблагодарно, и совершенно искренно. Так искренно, так нежно, как нелюбимым был другим.

4. Дисбаланс

Это была самая большая и красивая в моей жизни женская грудь, достойная кисти Рубенса, Бабеля и Бёрджесса (придумавшего *big goodies*). Роман с ее держательницей расстроился после нескольких месяцев хорошо отлаженной челночной связи (я выезжал вечером, когда транспортный поток спадал, и в середине ночи возвращался по совершенно уже пустому фривею, с ветерком укладываясь в полчаса) – из-за элементарной культурной нестыковки, опрокинувшей образцовую в остальном мопассановскую конструкцию. Дискурс подвел.

Мы случайно встретились у общих знакомых. В синей блузке, красных брюках и сапогах на высоком каблуке, с медно-красным лицом, решительным еврейским носом и расширенными, как бы близорукими глазами, она выглядела очень желанной. Я не обманулся. У нее оказалась гладкая кожа, крепкая, немного узкая в бедрах, фигура и запас энергии, который было одно удовольствие исчерпывать.

К своему телу она относилась с американской рачительностью, следя за диетой, принимая витамины (сугубо *organic*) и занимаясь спортом (плавание, джоггинг). В первый же вечер у нее дома я заметил на ее босых ногах, у самых щиколоток, что-то вроде гантелей. Она объяснила, что так исподволь наращиваются мышцы ног. Меня ее ноги вполне устраивали, и я опять констатировал действие неофитского американизма. (Она перебра-

лась в Штаты, выйдя за американца, из инженеров переквалифицировалась в бухгалтеры, работала в финансовом отделе большой фирмы, по примеру сослуживцев, обычно с отрицательным сальдо, вкладывала деньги в ценные бумаги, наше обоюдное вожделение старалась уравновесить разговорами о *long-term relationship*, ну и так далее.)

Груды были настоящие, одновременно мягкие и упругие, вызывающе живые, не отягощенные никакими посторонними идеями – ничем, кроме собственного золотого веса. От сочетания с узкими бедрами они только выигрывали. Они были хороши в анфас и в профиль, спереди и сзади, сверху и снизу. Я не мог на них налюбоваться. Особенно трогала едва заметная асимметрия их встречного взгляда. Осмелившись, я, наконец, спросил:

– Ты знаешь, что они у тебя косят? – Образ я похитил у Бабея.

– А, это после операции...

– Как, операции? Ведь они натуральные, здоровые? – затревожился я.

– Вот именно, здоровые. Пришлось урезать.

– Урезать?!

От смеси облегчения (все-таки натуральные) с разочарованием (в полном объеме они мне не достались) я расхохотался.

– Я с ними намучилась, повернуться толком не могла. Слава Богу, тут это делают, ноу проблем.

Расстались мы из-за пустяка, обнажившего подспудные расхождения. Она и тут повела себя, как американка, – по почте вернула мои книжки и отвергла виноватое предложение остаться друзьями.

История давно ушла в прошлое, но вспоминается. Может, гири были нужны для устойчивости – как противовес?

5. Мудак и зануда

Басни об этих двоих нет, но по отдельности им посвящены две жемчужины современного фольклора:

Что такое зануда? С женской точки зрения, – мужчина, которому легче отдалиться, чем объяснить, почему этого не надо делать.

Жена говорит мужу, что он такой мудак, что на мировом конкурсе муذاков он занял бы второе место. «Почему же второе?» – «Да потому, что ты мудак!...»

Сходны сюжеты (успех, он же поражение), способы повествования (вопрос-ответ) и концовки (резонерские ремарки женщин). Еще одна общая

черта – направленность не столько на житейские проблемы, сколько на природу знания.

Особенно четко это прописано в случае с занудой. Уже по жанру перед нами не просто психологический этюд, а платоновский диалог о смысле слова. Лексикографической завязке соответствует аналогичная развязка: определению рассматриваемое понятие так и не поддается. Более того, объектом безуспешной попытки истолкования служит особый склад мышления, настаивающий как раз на формальной строгости рассуждений.

В анекдоте про мудака метаязыковой момент не так очевиден (хотя взыскующее смысла «почему» появляется и здесь). Он представлен самой логикой развития сюжета, согласно которой ключевое понятие подлежит не определению, а заклинательному повторению – по принципу порочного круга.

Подобная логика называется в просторечии женской, и то, что приговор обсуждаемым интеллектуальным стратегиям выносят именно женщины, хрестоматийные представительницы иррациональной стихии, символизирует полную философскую безысходность ситуации.

P.S. Вышло, боюсь, занудно, так что придется удовольствоваться серебром. Золото дают за молчание.

6. Еще пара зеркал

Один из моих любимых рассказов Татьяны Толстой – «Река Оккервиль» (<http://www.tema.ru/ttr/litcafe/tolstaya/>). Изошренной аллюзивной технике, проецирующей его героиню, знаменитую певицу ушедшей эпохи Веру Васильевну, на фигуру Ахматовой, я посвятил специальный разбор, «В минус первом и минус втором зеркале» (см. мои *Избранные статьи о русской поэзии*, М., 2005, или (<http://www.usc.edu/dept/las/sll/rus/ess/siren.htm>). Там приводится куча текстуальных, биографических и структурных доводов, а также выдержки из писем ко мне Толстой (в основном критических), но целый слой анализа остался недоработанным – архетипический.

Один топос, петербургский, я рассмотрел довольно подробно, показав, как герой рассказа Симеонов, одинокий петербургский холостяк и коллекционер пластинок с голосом Веры Васильевны многообразно ассоциирован с Петром, его строительным волюнтаризмом, гибельностью водной стихии и так далее.

Второй, культ прекрасной дамы, в статье затронут, но по имени не назван и вообще прописан недостаточно эксплицитно. Между тем, фиксация Симеонова на легендарной артистке отмечена характерными чертами этого символистского топоса: он никогда не встречал ее, мыслит ее давно

умершей и как бы существом из иного мира, тайно от всех поклоняется ей, посвящает всего себя собиранию ее записей, превращает свой дом в храм ее искусства и переживает свое наслаждение ее пением как уникальную интимную связь.

Но есть – и играет ключевую роль – еще один, третий, глубоко архетипический топос, который я упустил, слишком заиклившись на биографической демифологизации. Хотя, если подумать, на демифологизацию-то он как раз и работает.

Третий топос это комплекс мотивов, связанных с неожиданным, чудесным, иногда спасительным, чаще несущим гибель оживанием (воскрешением, возвращением, материализацией, осуществлением, приходом по вызову) чего-то, что было или считалось неживым (неодушевленным, умершим, уничтоженным, удаленным, нематериальным, условным, за пределами) – покойника (предка, бога, черта, духа, джинна, изображения, имени, знака), оказавшегося «легким на помине». Примеров множество: вызванный Фаустом Мефистофель; гоголевский портрет; статуи Петра и Командора; всевозможные английские привидения и оживающие египетские мумии; змея, выползающая из останков Олегова коня; чудовище Франкенштейна; Шариков; старик Хоттабыч; мадам Бовари, в фантастическом рассказе Вуди Аллена выписываемая из флорберовского романа, быстро наскучивающая герою и, наконец, отсылаемая обратно. Особенно эффективны, конечно, сюжеты последнего типа, построенные по принципу «за что боролись, на то и напоролись», к которым относится и ситуация в «Реке Оккервиль».

Симеонов полагает Веру Васильевну давно покойной, чем-то подлежащим возвышенному, но и совершенно отвлеченному и безопасному, зависящему исключительно от него одного культивированию в качестве реликвии, но вдруг оказывается, что она жива-здоровехонька и вполне и даже угрожающе телесна, ибо входит в его жизнь самым непосредственным, но никак не лестным, не возвышающим и не одухотворенным образом – как пользовательница его ванной.

Совмещение этих трех комплексов в рассказе, намекающем на Ахматову, очень органично. Петербургские мотивы и топика прекрасной дамы комментариев не требуют, да и оживание духов прямо-таки подсказывается всей атмосферой ахматовской поэзии, в особенности «Поэмой без героя». Фокус, часто применяемый пародистами, состоит в том, что излюбленный автором ход обращается против него: на этот раз оживающим монстром оказывается сама героиня, артистка, прекрасная дама, *alias* – Ахматова.

6,5. Полевая лингвистика

Дамочка была немолода, но держалась уверенно. В сантамоникском магазине морепродуктов она повосхищалась моим новым шлемом, купила, что надо, и удалилась.

Садясь на велосипед, я услышал настойчивые гудки. Из-за руля мерседеса мне делали знаки. Я подъехал.

– I am picking you up («Я вас подклеиваю»), – сказала она.

По-русски эти сладостные речи немислимы в 1-м лице, но ей как англофонке было виднее. Тем более – как голливудской сценаристке, каковой она оказалась при кратком ближайшем знакомстве.

Юлия Киссина

САМАЯ ПОЗОРНАЯ ИСТОРИЯ МОЕЙ ЖИЗНИ

Мы как-то пошли с ребятами в тот бар, в котором этот Аморалес работал со своей любовницей. Точнее, это его бар был, и мы каждый день таких там девок видали. У него над баром какая-то контора была, бабами до отвала набитая. Может быть, это было агентство для моделей. Я не знаю. Бар этот был коричневый, бывалый. Я точно знаю. Во всяком случае было какое-то жженое чувство там, будто ковбой там в стенах слиплись: свежее дерево. Девчонки туда каждый вечер на каблучках-бокальчиках спускались и все, типа, привыкли. Сам Аморалес, он как будто ничего такого особенного там не замечал. И я тоже, потому что я часто туда ходил, но не совсем. Я тогда со своей Ольгой был. Ольга была ничего. Она меня вполне устраивала. Я не могу сказать, что она какая-то невероятная была, но устраивала, спокойная такая была, как губка все впитывала. Короче, Ольга была нормальная во всех отношениях. Не раздражала. Вообще-то у нас медовый месяц был. Свежая любовь, поэтому я просто уже на других девок не смотрел, я себя так железно запрограммировал. И вот мы сидим. У кого-то там день рождения был, и все расслабились. Я сам сию страшно расслабленный, как подошва в соплях.

И тут началось: вдруг дверь открывается и входит какая-то девица. Очевидно – сверху спустилась. Модель. Точная такая брюнечка с широко расставленными, чуть раскосыми, узкими, как у кошки, глазами, носиком и красными тонкими губами. Губы – как одним мазком! На ноги ее я сначала даже внимания не обратил, но какое-то чувство было, что ноги у нее как ходули или как спицы – бесконечные и узкие. Что ни шаг – насквозь! Улыбается в пустоту. Прямо в космос открытый и входит, бедрами свингуя, как русалка в морском потоке, уверенная в себе, ну просто как английская королева и страшная красота! От такой красоты мне как молотком по голове дали. Сию я как червяк раздавленный и чувствую, как вселенский холод, который от планеты Сатурн идет, по спине моей потек черным и блестящим гадом. Самое ужасное, что она, эта девица, оказалась чья-то знакомая и к нам как назло подседа. И тут такое началось: все сидят и ерзают. Прямо стулья скрипят. То ли они мягкими стали, то ли прямо рассыхаются и разваливаются от жары! Стол дрожит, и на глазах вещество и

материя разлагаются, так что прямо молекулы вспотели! Всем сразу понятно: праздник испорчен, день убит, вечер – просто коту под хвост. А тут у меня еще как назло Ольга, свежая любовь, типа, дико неудобно. К тому же, вдруг мне в голову всякая чушь полезла про то, что Ольга вообще не в моем вкусе и все мне в рот смотрит и слова поперек не скажет, просто кукла дрессированная какая-то!

И я лихорадочно думаю: как мне быть! Просто весь испариной покрываюсь. Гляжу на Аморалеса. Он – на меня. Мы друг друга тут же поняли. Аморалес тоже быстро вспотел и весь блестит. И все мужики просто мокрые сидят и блестят. Из-за этого блеска будто светло стало. Я думаю только про космонавтов, у которых страшные перегрузки при вылете на орбиту. Вот как я себя тогда чувствовал. Но жив остался. Вдруг все так медленно становится. И я, прямо, взглянуть на нее боюсь. Ольга-гадина еще сидит и за руку меня держит. Вцепилась, значит, своими пальцами накрепко! Короче, я просто в дурацком положении. Голова кружится. Я понимаю, что сейчас под стол свалюсь. Ну, думаю – надо сливаться отсюда, пока не поздно, пока смерть за мной не пришла. А вот так-то я смерть себе и представлял.

Но я сижу, и пьем мы за чье-то там здоровье, как роботы, и я просто проклиная день и час моего рождения, потому что понимаю, что сегодня вечером она, эта девица, мне не достанется. Прямо жуткое дело. А еще я думаю, что положение мое вообще трагическое, почти катастрофа, потому что она мне вообще может никогда и не достанется до самой смерти! А она, как ни в чем не бывало, открывает рот и говорит с того конца стола своим голосом:

– Мне кофе, пожалуйста.

Официант как дурак на нее вылупился и спрашивает:

– Чего?

Он сам охуел и как будто оглох.

– Кофе, пожалуйста. Капуччино.

Но все равно стоит, как остолоп. И тут те, которые еще живы, хором ему говорят:

– Ты че оглох, парень, тебя просят капуччино принести.

Тут он сообразил и как ошпаренный помчался.

Все так на нее смотрят, выжидающе. А ей хоть бы хны! Аморалес лупится на нее так, будто она хрен вообще чего заказала. Будто она живых скорпионов заказала или гадость страшную. Она заметила все, как рентгеном заметила, и вообще не смутилась! А официант вдруг опять стоит у нашего стола и как заводной переспрашивает:

– Кофе?

Но это будто другой официант. А еще все повара из кухни вылупились. Горелым пахнет жутко, и самое главное – дождь за окнами будто совсем замерз! И в этой дикой тишине, где только музыка из консервов льется, поворачивает она свою голову на шею своей медленно, как во сне, или это мне, быть может, так тогда показалось!

– Мне кофе, – повторяет она опять.

А слова ее – как молния и голос у нее железный, как у Клары Цеткин, как у Розы Люксембург, и у всех у этих!

Я понимаю, что сейчас у меня просто инфаркт будет. И не только у меня, а просто у целой дюжины присутствующих, и думаю, кто же неотложку вызовет. А Ольга моя еще сильнее вдавила свои дурацкие крашенные ногти мне в руку и смотрит на меня с жалостью, будто я герой Шипки и умираю от пули.

Потом официант, наконец, ушел. Все сидят и молчат, будто ежей проглотили. Музыка липкая какая-то, латиноамериканская играет горячая, как назло, отвратительная, жуткая музыка, от которой просто кишки наизнанку выворачивает. Аморалес орет вдруг:

– Эй там, за баром, козлы, давайте музыку меняйте!

Это он так орет, хоть чтобы что-то сказать. Аморалес сам красивый мужик. Он и цирковым акробатом был, и по канату ходил, и в иностранном легионе служил. Короче – человек железной воли и мертвой хватки. Просто не человек, а смесь тигра и буль-терьера!

Там за баром все как вкопанные стоят. Будто время остановилось.

– Чего ты там говоришь?

– Музыка, – говорит Аморалес неуверенно, но громче обычного. Просто орет, как будто яйца ему щипцами сжали.

– Музыка давайте другую!

Потом ей кофе принесли, и все опять на нее быстро посмотрели, будто ей печень живого павлина принесли. А я все, всю мою жизнь жалкую, так ненавижу! Чего, думаю, достиг я за эти годы! Зачем это я так долго учился, книги читал? Козел просто! Меня не на шутку тошнит, и глаза поднять я не в состоянии.

– Чего это с тобой, миленький? – спрашивает Ольга, заботливая сучара.

– Да ничего, Оленька. Чего-то устал я, – говорю озабоченно.

А потом она, эта модель, кофе свой допила. Своим ртом алым! И я шкурой чувствовал, как кофей этот ей в горло пополз, будто я сам им и был! Медленно вполз! А шея у нее – белая-пребелая! Это я сразу заметил! И вот, допила она. Не расплатилась. Встает и при всеобщем молчании произносит следующую фразу:

– Ну, мне пора.

И это – как нож в сердце!

И только после того, как она вышла, все прямо вздохнули, будто все это время вообще не дышали. Аморалес тут нагнулся под стол и за яйца свои схватился и заорал:

– Ух, бля!

И все заорали будто с облегчением:

– Ух, бля!

И официанты за баром тоже заорали, так зашипели:

– Ух, бля!

И тот чувак, который музыку крутил, тоже себе под нос:

– Ух, бля!

Ольга-дура спрашивает у меня:

– Что, бля? Чего с тобой?

– Да, – говорю, – просто устал. День такой тяжелый был.

– Давление? – спрашивает Ольга. Я киваю.

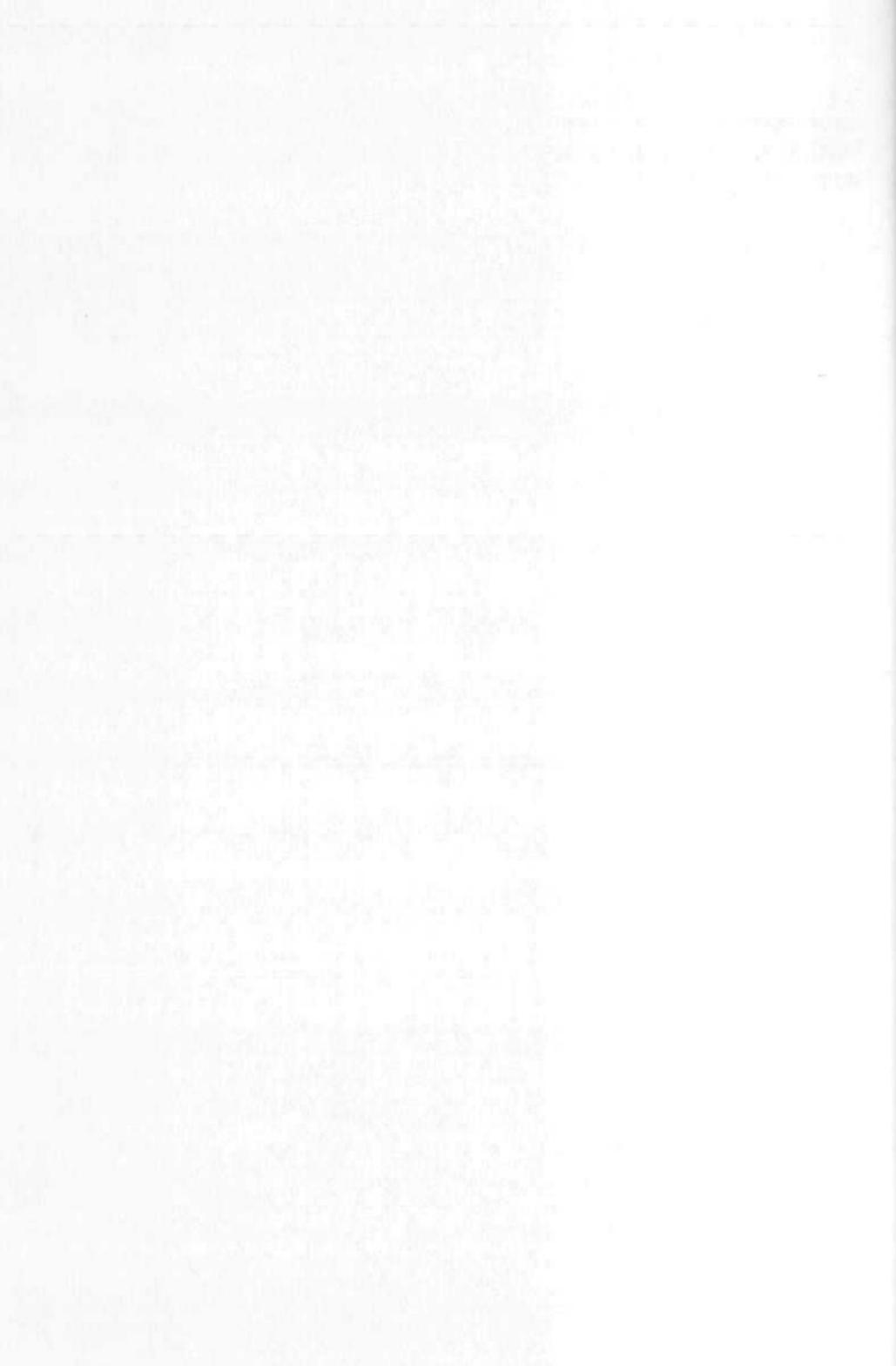
Смотрю я на дверь, куда ушла эта модель. Но все на дверь смотрят. А дверь эта – довольно обыкновенная – деревянная и с желтым стеклом! Хлоп! И ясно: сразу всем опять хорошо стало, когда она ушла, эта красавица. Просто, счастье думаю, что Ольга со мной. А потом уже такое пошло-поехало. Каждый рассказывал САМУЮ ПОЗОРНУЮ ИСТОРИЮ СВОЕЙ ЖИЗНИ. Рассказывали мы по кругу. Одна история была позорней другой. Я и не думал, что с такими ублюдками и говнюками за одним столом сижу. Мне даже стыдно было, что я с этими идиотами связался и противно до жути. Сам Аморалес оказался под стать своему имени – дико аморальный чувак. Он ТАКОЕ рассказывал, что вообще невозможно повторить! Пока до меня очередь не дошла! Пока они там исповедовались, я пошел в туалет и там заперся и подрочил. Спустил и легче как-то стало. Но на всю жизнь не надышишься, ясное дело.

Сердце все потом еще долго колотилось и тошнило, тошнило. Все, несмотря на ПОЗОРНЫЕ РАССКАЗЫ, как один, на дверь входную пялились. А потом вдруг кто-то дверь с той стороны опять тронул и все замолчали.

Дверь медленно так открывается, как в кино. Скрипит! И вдруг старик какой-то входит, хромой и косой. Печеночник. Еще у него, сразу видно глаз искусственный: вот-вот вывалится! На плечах перхоть, как пороша, и протез в черной перчатке. Все на него пялятся как в шоке. Молчание! Как с того света старик! А потом – радость! И мы ему так прямо благодарны были! Просто ужас, как благодарны за то, что он старый, отвратительный, вонючий мужик, а не какая-нибудь красавица. И так было нам потом хорошо, что мы этого старика одноглазого за наш стол пригласили и пили за его здоровье, и кормили его как на убой, и денег не жалели! А потом уже до меня дошла очередь рассказывать ПОЗОРНУЮ ИСТОРИЮ. И я им

такое рассказал, такую позорную историю! САМУЮ ПОЗОРНУЮ ИСТОРИЮ МОЕЙ ЖИЗНИ, что они вообще охренели и дико после этого меня зауважали!

julia@kunsthalle-zoo.de



Аркадий Недель

ПОХОРОНЫ 1953 ГОДА

Семен Огурцов выбежал на улицу в одной рубашке. Было начало пятого вечера.

— Блядь, — Семен подскользнулся и упал в слякоть. — Хоть бы песком посыпали!

Огурцов поднялся, стряхнул с брюк прилипший снег и пошел в продуктовый, который находился за углом. Воздух ему показался холодным. Семен ускорил шаг.

Входя в магазин, Огурцов столкнулся с человеком в старом кожаном пальто. Человек буркнул что-то непонятное, мотнул головой и быстро зашагал в западном направлении. Продавщица за прилавком соскребала масло с бумаги. На ней был белый халат, на голове берет.

— Здравсте, тетя Маш, — обратился Семен к продавщице. — Буханку черного дадите?

— Не дам.

Да ладно тебе, тетя Маш. Я сегодня богатый. — Семен улыбнулся и достал из кармана кучу мелочи. Продавщица равнодушно посмотрела на деньги.

— Не будет сегодня хлеба.

— Как не будет? — Удивился Семен. — А когда?

— Не знаю. — Она продолжала скрести масло. — Селедку бери, пока не разобрали.

— Да на кой мне селедка, тетя Маш. Мне хлеб нужен.

— Вот непонятливый. Говорю, не будет сегодня хлеба. Не завезли.

Семен посмотрел на пустой прилавок. Вид у него был растерянный.

— Случилось чего?

— Ты, что, только с кровати сполз? — продавщица тяжело вздохнула. — Сталин умер, — произнесла она чуть торжественно.

— Как умер? — Семен вытянул лицо вперед. Ему показалось, что он ослышался.

— Не знаю. По радио сказали. Сегодня похороны.

Семена прошиб холодный пот. Он вытер лоб рукой, просыпав деньги. Монеты со звоном ударились об пол, задребезжали и покатались в разные

стороны. Как Сталин может умереть – Семен не понимал. Мысль о кончине вождя казалась ему абсурдной, несовместимой с его знанием о физическом мире, которое он успел приобрести после трех курсов на факультете геологии. Во время борьбы с космополитизмом Семена отчислили из института после того, как он отказался поменять свое имя на более русское. Ему предложили стать либо Егором, либо Тимофеем, но он отказался. Продолжал заниматься дома, лекции переписывал у приятелей. На жизнь зарабатывал частными уроками и игрой в преферанс с Лехой Крутовым, который работал на молочном комбинате и выносил оттуда каждый месяц по два килограмма брынзы, рискуя свободой и рабочей честью.

– А где хоронить будут? – спросил Семен, не веря в произошедшее.

– А я почему знаю? – Испуганно ответила продавщица, выдержав длинную паузу. – Кто говорит, на Красной Площади гроб выставят. Слышала, тоже, в ВДНХ его отнесут. По мне, лучше такое дело дома пересидеть.

– Ты чего, тетя Маш, мы ж его никогда не видели. Так хоть теперь посмотрим.

– Да чего ты там помотришь? Руки тебе скрутят, очки снимут, в уши заткнут. Вот и все смотрины.

У Семена в голове стоял сумбур. Картины сталинских похорон сменяли одна другую. Ему привиделась огромная пирамида, больше египетских, на вершине которой стоял гроб с телом. Вокруг пирамиды была натянута цепь, по которой навстречу друг другу ходили два сфинкса. Люди проникали во внутрь через железную дверь и оказывались перед зеркальным отражением усопшего. Он улыбался в усы, иногда хмурил брови, а некоторым грозил пальцем.

– Черт знает что, – думал Семен, пытаясь взять себя в руки. Он присел на корточки и начал собирать рассыпанную мелочь.

– Селедку возьмешь? – спросила продавщица.

– Нет, тетя Маш, спасибо. Я пойду, хлеб поищу.

Сырой мартовский ветер бил Семена по лицу. Возвращаться домой ему не хотелось. Он решил непременно отыскать место похорон и проводить вождя в последний путь. Когда Семена отчислили из института, он написал Сталину письмо, где рассказал ему о своей родословной, объяснив, что он никакой не космополит, а имя родители ему дали в честь маршала Буденного. Ответ не пришел, и как теперь выяснилось, по причине смерти адресата.

Семен шел в сторону Красной Площади. По логике вещей, прощаться будут там, но полностью быть уверенным нельзя. Нужно спросить. Семен оглянулся. На другой стороне улицы он заметил прохожего с чемоданом в руке. Прохожий шел быстро, его нос был прикрыт шарфом.

– Простите, товарищ, – обратился Семен к незнакомцу, – вы не знаете, где сегодня похороны Сталина?

Прохожий резко остановился, поставил чемодан на землю и схватил Семена за рукав.

– Ты кто такой?

От неожиданности он испугался.

– Я?

– Да, ты!

– Моя фамилия Огурцов. Я – студент. Хочу проводить в последний путь вождя народов. Вы не знаете, где собираются?

Прохожий притянул Семена к себе. Зубы его скрежетали.

– На финскую разведку работаешь, сволочь! Я тебя сразу распознал.

От этих слов Семену стало дурно. Он пытался освободить руку, но хватка незнакомца оказалась железной.

– Какую разведку? Я геологию изучаю. Хочу найти месторождения нефти в районе Золотого кольца.

Внезапно прохожий поменял тон на менее резкий.

– Ну-ка, взял чемодан.

Семен выполнил команду. Чемодан был очень тяжелым. Казалось, что он набит чугунными котелками.

– Пошли.

Перекосившись, стараясь сохранить баланс, Семен шагнул вперед. Его обрадовало, что они двинулись к Кремлю.

Шли молча. На полпути незнакомец тихо ругнулся. Семен почувствовал, будто ругань залезла ему под рубашку и поцарапала спину.

– Пришли.

Семен поставил чемодан на землю. Они встали у входа в подворотню. Пахло борщом. Семен вдохнул носом, голова его слегка закружилась. Он захотел есть.

– Это тебе за труд, – сказал человек, – положив Семену в карман рубашки полтиник. – А нефть ищи. Нам она скоро понадобится.

Незнакомец схватил чемодан и нырнул во двор. Семен подождал, пока тот не исчез во вкусном запахе.

Путь к цели сокращался. Нужно было спешить, чтобы не оказаться слишком далеко от центра процессии. «Теперь я уж обязательно ее разыщу, – думал Огурцов, – без меня его не похоронят. Наверняка понесут через площадь к Мавзолею. А вдруг действительно в ВДНХ? Туда пешком больше часа пилить. Нет, не понесут. Нельзя его с Лениным разлучать».

Семен вспомнил фильм «Ленин в Октябре», в котором Сталин отвечал за безопасность Ильича в самые драматические часы революции. Ленин спешил поговорить именно с ним, когда ехал в паровозе под присмотром

товарища Василия. Семен пытался разыскать товарища Василия, ходил в исторический музей, писал в газету с просьбой помочь ему найти этого замечательного человека. Посчитав, что сыну Василия к этому времени должно быть за тридцать, Семен пробовал найти его тоже. Писал во всесоюзный розыск. Получил несколько писем от людей, которые называли себя сыновьями Василия.

Рассказывали о подвигах отца, о его героической смерти.

Когда они с Лениным убежали от полиции, вождь ушиб колено и не мог идти. Отец посадил Ленина к себе на шею, и они поскакали по темным переулкам города. Чтобы меньше походить на революционеров, Ленин достал кнут и стегал отца по ногам, когда они скользили по замерзшим лужам. Потом, как вспоминал автор письма, отец говорил: «Идешь к Ленину, не забудь взять с собой кнут!» Умер Василий от ностальгии по тем временам, когда он мог свободно скакать по улицам Петрограда.

Семен не до конца верил в смерть товарища Василия. Она ему казалась нереальной. Сын мог не знать всей правды.

– Эй, солдат.

Семен повернулся и увидел калеку, прислонившегося к решетке. Его единственная нога была обута в кирзовый сапог. Он держался на костылях. На плечах висел плащ болотного цвета.

– Слышь, солдат, свело меня. До станции не доведешь. Я тебе на гармошке поиграю.

Калека улыбнулся.

– Пойдемте, – Семен обхватил калеку за пояс. – Вам до какой станции?

– А хуй, я ее название забыл, – калека громко кашлянул. – Ну та, откуда все электрички в Кремль идут.

– А зачем тебе туда?

– Как зачем? Сталина хоронить.

– Так и я туда! – обрадовался Семен. – Тут совсем недалеко. Может, вместе двинем?

Калека посмотрел на Семена, рот его приоткрылся. Казалось, что он выпустил из него сокровенную тайну.

– Двинем!

Шли они медленно, часто останавливаясь. Калека кашлял, иногда харкал на асфальт, размазывая плевков сапогом.

– Тебя как звать?

– Семен.

– Сержант Сергей Плугин. Можно просто Серега, – калека протянул Семену руку.

– Ты, вижу, местный. В Москве живешь?

– Учусь здесь. Я сам из Суздаля.

– Знаю. Бывал. У вас там картошку хорошо пекут.

Плугин облизал губы.

– Щас бы этой картошки да с лучком и маслом. И с черным хлебушком.

– И четыре маленьких. По две каждому.

– Слышь, Серега, у тебя пожевать ничего нет?

– Ничего, – Плугин виновато покачал головой. – Хочешь, зайдем куда?

Угощаю.

– Нельзя. Опоздаем, – отрезал Семен. – Как жить–то потом?

– Прав! – Плугин оперся на костыль, чтобы сделать следующий шаг.

Беседа у них то возникала, то внезапно обрывалась, но дискомфорта не было. Когда молчали, они особенно чувствовали тепло друг друга, и от этого им становилось веселее на душе.

– Я его живого видел.

– Кого?

Плугин кивнул в сторону Кремля.

– Врешь.

– Не вру. В сорок первом дело было. Мы после боя немецкие трупы по полю собирали. Ночь, помню, стояла, и луна – каждый куст видать. Мы, значит, фрицев убираем, аж звенят, как горшки глиняные, того и гляди разломятся. Грузим. И вот, видно нам – машины идут по шоссе, штуки четыре. Черные такие, длинные. Останавливаются. Выходит одно начальство, затем другое, к нам ни на полслова, вроде как дают знак – вы, мол, своим делом занимайтесь, а мы своим будем заниматься. Вижу, один идет встречь нам. В шинели, а звания его не вижу. Невысокий такой, лицо доброе, усы. Подходит к нам. «Здравствуйте, – говорит, – товарищи». Ну мы ответили как положено. «Что, – говорит, – интересная работа немцев хоронить?» Ну один из наших ему в ответ: «Лучше мы их, чем они нас. А работа, война – наша работа». Тут лунный свет так упал на подошедшего, мы все разом и обмерли.

– Неужели он? – перебил Семен.

– Он.

– Я тоже сперва не поверил, потом присмотрелся – точно он! По усам его узнал. Таких усов больше ни у кого нет. Добрые у него усы были, понимаешь.

– А дальше-то? – торопил Семен.

– Ну, начал он к каждому подходить, спрашивать. У кого какие замечания, мысли, значит, о предстоящих операциях. Спрашивал, хорошо ли нас кормят на передовой, может, жалобы у кого какие. Мы ему, товарищ Сталин, вы бы шли отсюда, убьют ненароком. Все у нас хорошо. А он смеется, говорит: «Братья мои, я такой же солдат, как и вы. Каждого из нас могут убить, а всех не убьют. Мы – бессмертный народ», – так сказал.

Семен задумался о бессмертии.

– А как он ко мне подошел, вся моя сущность так в очко и ушла. Спросил, как зовут, сколько времени на фронте, о семье спросил. А потом вдруг помолчал и говорит: «Кажется мне, что вы грустите. Правильно, товарищ Плугин?» Я чуть на снег не рухнул. «Правильно, говорю, товарищ Сталин. Есть у меня одна грустинка. Я особую клятву дал – немцев в плен не брать. Бить их насмерть до последнего. Клятву дал после того, как они моего друга в деревне распяли. Три дня он на кресте провисел, а на четвертое утро выходим, а крест пустой. После того я их в плен не брал. А тут приказ пришел – брать в плен. Расхождение у меня с приказом получилось, и через то расхождения я ордена лишился».

Сталин засмеялся, говорит: «На войне разные случаи бывают. Я за вас походатайствую, чтобы считался этот случай исключением».

Плугин сильно раскашлялся. Воспоминания взволновали его.

– Не веришь?

– Верю. Верю и завидую.

Плугин полез в карман плаща и достал «Казбек».

– Куришь?

– Нет.

Он зажег папиросу и затянулся.

– Если честно, я и сам себе завидую. Жалко только, война кончилась.

– Так ведь убивают на войне. Ты, вон, ногу потерял.

– Ногу я не на войне потерял, я ее заложил, когда сюда ехал.

– Как заложил?

– Так и заложил. Меня из колхоза отпускать не хотели. Председатель говорил, если в Москву поедешь, обратно к нам не вернешься. Вернусь, говорю, а он свое. День уламывать пришлось.

– Уломал?

– Уломал.

Они вышли на Красную Площадь. Редкие фигуры пробегали мимо них, совершенно не замечая. Им стало неуютно. Площадь пуста, и никаких похорон на ней не предвиделось.

– Слушай, а орден тебе вернули? – вдруг спросил Семен.

– А как ты думал? Конечно, вернули. Когда вручали, так и сказали: «Награда за смелость!»

Пока Огурцов и Плугин обдумывали план дальнейших действий, к ним подошел человек в кепке.

– Товарищи, который час не подскажите?

Плугин взглянул на часы.

– Шесть. Без пяти.

– Ах ты, черт, – отреагировал подошедший. – Не знаю, что теперь делать.

– Опоздал куда? – спросил Плугин.

– Да не опоздал. Пришел вовремя, а двери закрыты. Стучусь – никого. Полчаса стучал. Не могу же я тут ночевать.

– А куда стучали? – спросил Семен.

– В Моссовет. Понимаете, я композитор. Сухов моя фамилия. Мне к сегодняшнему дню заказали поэму. Я написал. А кому отдать теперь, ума не приложу.

– А что за поэма? – спросил Семен.

– Трагическая. Называется «Смерть выше солнца».

– Хорошее название, – похвалил Плугин. – Смерть, она всегда выше солнца. Помню, в окопе сидел, думал: Почему оно не тухнет? Огонь в печи тухнет. Табак пеплом становится. Баба любит, потом не любит. А солнце не тухнет.

– Там процесс, Серега, галактические энергии! – пояснил Семен.

– Понятно. Только как бы эти энергии сюда, к нам подвезать? Мы бы такие дела тогда сделали.

Плугин замолчал. Огурцов и Сухов переглянулись. Они не знали, как отреагировать, и каждый подумал о своем.

– А это чего? – вдруг спросил Плугин.

– Храм Василия Блаженного, – разъяснил Сухов. – Представьте, его без единого чертежа построили. Одним топором. Барма и Посник.

– Так, может, эти чего знают, – предположил Плугин.

– Их давно нет в живых.

– Мужики, пойдем! – Семен обхватил Плугина и сделал шаг. – Там точно знают, где хоронить будут.

– Там знают. Вы с нами?

– С вами.

На центральной двери храма висел замок. Они поднялись по северному крыльцу и постучали. Послышались слабые шаги и звон ключей. Открыл человек лет шестидесяти пяти. Он был невысокого роста и лыс. Пегментированная кожа на черепе создавала впечатление древней морской карты, на которой участки суши отметили темным коричневым цветом.

– Вам кого, товарищи?

– Извините, мы хотели про похороны узнать, – выступил Семен. Страж внимательно посмотрел на гостей.

– А документы у вас имеются?

Плугин поспешно вытащил паспорт и протянул его стражу.

– Я Сухов, композитор.

– Огурцов, – Семен кивнул.

Один за другим гости вошли в храм. Спустились к подклетам, вышли в галерею, куда почти не проникал свет. Страж светил фонарем.

– Моя фамилия Гольц. С утра жду указаний, но пока ничего не пришло. Хоронить должны здесь.

– А где остальные? – спросил Семен.

– По-разному, – ответил Гольц. – Кого в стену замуровали, кого в саркофаг. Часть в известковом камне осталась.

Семен посмотрел на Плугина. Он почувствовал сильную дрожь.

– Тут всех схоронили. Хотя, если б меня спросили, я б тут не хоронил. Нам, русским людям, положено лежать в земле с червями. В камнях правды нет.

Гольц повесил фонарь на крючок, торчавший из стены. В середине комнаты находился саркофаг. Гольц подошел к стене и прочитал вслух надпись: «Во дни благочестивого царя Федора Ивановича зделаны верхи у Троицы и у Покрова на Рву разными образцы и железом немецким обиты и от пожара самого 7103 не есть верхов на тех храмах.»

Следующая надпись гласила: «Лета 7062 году, начата созиданием сия церковь Покрова Пресвятыя Богородицы, да на том же основании девять церквей. И поставлена бысть сия святая церковь, егда сам Царь Иван Васильевич, всея России, со всеми своими воинствы ходил в Казань и многих там поби, и разори и град взя, и Царя Казанского с Мурзами привез в Москву».

– Подождем, – сказал Гольц. – Забирайтесь сюда.

Семен и Сухов помогли Плугину забраться на саркофаг. Несколько минут они провели в полной тишине.

– Мужики, хотите, я вам поиграю, – предложил Плугин. Он достал из кармана гармошку.

– Трофей.

Плугин приставил гармошку к губам.

– Взятие Берлина.

Игра продолжалась минуты три. Комнату заполняли звуки битого стекла. Внезапно Плугин убрал гармошку от губ и громко закашлял. Из его рта потекла слюна, которую он вытирал ладонью.

– Серега, ты чего?

Плугин харкнул себе под ноги.

– Не играл давно, – прохрипел он. – Экспромты не люблю. Я когда в окопе, так меня даже голуби слушали.

– Вам бы поучиться годик-другой, из вас бы хороший музыкант получился, – ободрил Сухов. – Дух у вас есть, а техника со временем придет.

– Поучусь еще. Вот похороню его и сразу учиться пойду. Я так решил, пока в поезде сюда ехал.

Семен погладил Плугина по спине, успокаивая его кашель.

– А вы, Семен, что будете делать после похорон? – спросил Сухов.

– Пока не знаю... И вообще, после похорон может ничего не быть. Время остановится. Мы тут пока сидим, а кто знает, может, мы последние минутки времени проживаем? Похоронят, и время, пшик – исчезло. Не будет больше времени. Короче, вы как хотите, а я дальше пошел.

– Да не горячитесь вы, подождите, – сказал Сухов. – Время не кончится. Не бывает так.

– Бывает. В космических черных дырах время останавливается. Оно в них исчезает материально.

Лицо Сухова вытянулось.

– Мы сейчас представляем такую черную дыру. Дыру! – Семен сложил руки в круг.

– Есть еще одно место, где могут хоронить, – сказал Гольц. – Если не у нас, тогда там. Больше нигде.

Все посмотрели на Гольца.

– Не томи, говори, – захрипел Плагин.

– В соборе Двенадцати апостолов. Идти нужно до Кутафьей башни, – Гольц объяснил путь, – через нее во двор. Все остальные входы закрыты.

– Пошли, – скомандовал Плагин, хватаясь за костыль. Огурцов помог ему спуститься.

– Вы с нами? – Обратился он к Сухову.

Сухов опустил глаза.

– Нет. Поэму в Моссовете ждут. Пока ее не отдам, никуда не пойду.

Плагин махнул рукой и, опершись на костыли, захромал к выходу.

Они спустились к Москве реке, дошли до Тайницкой башни и решили сделать перекур. Плагин запалил папиросу. Семен вдыхал дым, он так меньше хотел есть. Спустя пару минут к ним подошла немолодая женщина, закутаная в шерстяной платок.

– Сыночки, неужель правда, Сталин помер?

– Правда, мать, – ответил Плагин.

– Господи, – женщина перекрестилась, – дожили! Сдох проклятый. – Она несколько раз наложила на себя крест и низко поклонилась в сторону реки.

– Что ты такое говоришь, мать? – недоумевал Плагин.

Женщина начала молиться: «Царю Небесный, утешителю, душе истины, иже везде сый и вся исполняяй, сокровище благих и жизни подателю, прииди и вселися в ны, и очисти ны от всякия скверны...»

– Оставь ты ее, Серега, – вступился Семен. – Большая, не видишь.

Глаза Плугина горели злобой.

– Антихристом он был. Бесом, – заговорила женщина. – Хвост у него был с поларшина. Шабаши устраивал, людей мучил. Там у них за стенами –, бесовские породы, козлы, медведи рогатые, двуглавые змеи. Жил он с ними и плодил от них.

– Ты чего несешь, сука, – заорал Плугин. Он схватил костыль и попытался ударить женщину, но Семен ему помешал.

– Не горячись, Серега. Прошу тебя. Большая баба, ее лечить надо.

– Таких на передовой пулей лечили, – сказал Плугин. – Я с его именем умирать ходил. Под танки бросался. Немецкую кровь в бидоны собирал.

– В какие бидоны? – удивился Семен.

Плугин понемногу успокаивался. Он опять закурил.

– После Сталинграда пришел приказ. Собрать миллион литров немецкой крови и доставить в Москву. Нужна была только чистая немецкая кровь. У приказа было имя – Аня.

– Аня, – повторил Семен. – Красиво.

– Ничего красивого. Арийский Национальный Яд.

– Почему арийский?

– Сам не знаю. Сказали, что арийский – значит чистый.

– Хм, – Семен задумался. – По-немецки чистый будет *rein*. Как *Kritik der reinen Vernunft* Канта. Не читал?

– Не читал, – сухо ответил Плугин.

– Слушай, а зачем этот яд в Москве? – спросил Семен.

– Не знаю. Был приказ. Мы выполняли. – Плугин затыкнулся. – Говорили, после победы будем в мертвых заливать, чтобы ожили.

– Как заливать?

– Как проливали, так и зальем. На полях сколько наших полегло. А в лагерях сколько исхудало. Кто их там считал?

Семен пожал плечами.

– Помню, мы такой один лагерь очищали. Брали людей, ложили на носилки. Из барака вышли, а тут ветер. Короче, смотрим, полетели.

– Кто полетел?

– Люди с носилок полетели. Прямо у нас над головами закружили. Мы им машем, мол, приземляйтесь. А они не могут. Легкие как птицы.

Плугин бросил окурок на асфальт.

– Ну а как ветер стих, они все на землю попадали.

– Мертвые? – спросил Семен.

– Кто мертвый, кто живой. Если честно, я тоже сначала думал, нахуя нам столько немецкой крови? А потом понял. У нас ведь самое главное – человек! А в человеке самое главное что?

– Кровь, – догадался Семен.

– А где ее взять на войне?

– У врага.

– Верно.

– Везет же тебе, Серега. Ты жизнь повидал, а я еще ничего не видел.

– Увидишь.

Пока Плугин рассказывал, женщина извлекла из-под одежды ватрушку и предложила ее путникам.

– Сама пекла.

Семен потянулся за ватрушкой.

– Куда, – Плугин ударил его по руке. – Сучий хлеб жрать не дам. Пошла отсюда.

Женщина не реагировала.

– Возьмите. Я от всей души.

– Пошла вон, я сказал!

– Подожди, Серега. Есть хочется. – Семен забрал ватрушку из рук женщины. – Она от всей души.

Вручив угощение, женщина засемила прочь.

– Ссссука, – злобно прошипел Плугин ей в след.

– Серег, ты не прав. Хлеб не пахнет, – успокаивал Семен. Плугин сжал кулаки.

– А ты понюхай.

Семен поднес ватрушку к носу и от этого у него заурчало животе.

– Творогом пахнет.

– Ну-ка, – Плугин нюхнул. – И впрямь, творог.

– Я ж говорю, – Семен стал разламывать ватрушку пополам, но Плугин остановил его.

– Стой! Дай сюда.

Плугин взял изделие, понюхал его и выкинул на дорогу. Проезжавший грузовик размазал его по колесу.

– Зачем ты это сделал? – обиделся Семен.

– Сегодня пост, – объявил Плугин. Он с жалостью посмотрел на своего спутника. – Пойми ты, я сам с раннего утра ничего не жрал. И хочу не меньше твоего. Но если с иного боку взглянуть, как жрать, когда он там лежит.

– Так он же умер.

– Умер. Так и мы с тобой тоже умерли.

– Это как?

– А так. Он нас как виноградник растил, понимаешь. Высший сорт. Все плохое, гнилое отрезал одним махом. Сезон, виноград поспел, а собирать некому.

Семен представил себя висящим на ветке, сочным, с косточками внутри. Ему себя захотелось.

– Слышь, а кто другой нас не соберет?

– Некому, – решительно ответил Плугин. – Берия? Так его работа – стальные заборы строить, чтоб враги не прокрасились. У Кагановича уголь, железка. Молотов в очках. Интеллигент.

– А Маленков?

– Кто такой?

– Ну как? Толстый такой, с барсучей ряхой.

– Такого не знаю.

Метров триста они прошли молча.

– Слушай, а Ворошилов? – начал Семен.

– Он горбатый.

– Как горбатый? Я своими глазами видел, как он раз на белом коне проезжал.

– Потому и на коне, что сам не ходит. Горб давит. Нам политрук говорил, у него в горбу написано, как жизнь красивую построить. Но пока жив, не узнаем. По живому резать, сам понимаешь.

Чем ближе подходили они к цели, тем тревожней становился воздух. Путники обогнули Боровицкую башню и увидели в небе звезду, висевшую, как казалось, в метрах двадцати над собором Двенадцати апостолов.

– Смотри, как горит, – сказал Плугин. – Не нравится мне это.

– Почему не нравится?

– К тяжелым похоронам примета.

Они старались идти побыстрее. На пути им встретилась только дама с собачкой. На даме была шляпка из беличьего меха. Лицо у нее было приятное, оно успокаивало, словно его вылепили из колыбельной песни. Собачку дама одела в шерстяной жилет, чтобы та не простудилась на прогулке. Заметив двоих, пес громко лаял на Плугина, а затем вцепился ему в сапог.

– Ицхак, фу! Фу! – закричала дама.

Порывав еще немного, Ицхак разжал зубы и помчался к хозяйке.

От большого количества звезд аллея казалась совершенно темной и узкой. Семен подумал, что они попали в подзорную трубу и из нее видят небо.

– Не покусала она тебя?

– Да-а, – отмахнулся Плугин. Семен вдруг толкнул его локтем.

– Смотри!

Вблизи Кутафьей башни виднелись фигуры людей. Стояли, кто прямо, кто наискось. Некоторые тянули руки вверх, можно было подумать, что они хотят достать какую-нибудь звезду, чтобы возложить ее к гробу вождя. Семена охватило высокое чувство, которое бывает очень сложно

передать. Одновременно радость, когда цель достигнута, и легкая, едва заметная печаль, скорее ирония, при мысли о пройденном пути.

– Слышь, Сема, ты, это, дальше один иди, – сказал Плугин.

– Не понял?

– Не могу я, Сем. Не могу. Чувствую, еще шаг и дыхание в груди остановится.

– Серег, ты чего, спятил? Мы день проходили. Пришли, наконец. Как не можешь?

– Не могу, Сема. Дыханию не прикажешь.

– Тебе дышать тяжело? Это от табака. Ты перекурил, Серег. Давай, постой, подыши, и все пройдет.

Огурцов положил руку Плугину на грудь.

– Не перекурил я. Дыхание нормальное. А только чувствую, подойду и задохнусь.

– Да чего с тобой? Ты же откуда в Москву приехал, только ради того, чтоб его проводить.

– Приехал.

– Приехал. А зачем?

Плугин опустил глаза.

– Ты же к нему приехал! А теперь бежать, да?

– Пойми ты, не могу я его в гробу видеть. Не могу! Чувствую, если увижу, дышать перестану.

Огурцов взял костыль и стукнул им о землю.

– Ты прости меня, Сем. Я всю войну прошел. Европу видел. Берлин брал. Этими вот руками брал. Я все могу, понимаешь. Только сейчас не могу.

– Я-то тебя прощу. А он простит?

У Плугина в уголках глаз проступили слезы.

– Не мучь. Ступай. Я тебя здесь подожду.

Огурцов крепко прижался к небритой щеке попутчика, как будто хотел забрать часть его тепла.

Подойдя к башне, Семен увидел странную картину. Вместо людей вокруг стояли чучела. Штук двадцать. Большая их часть была сделана из формы офицеров Вермахта, трое были из военной разведки.

– Трофеи, – подумал Семен, обойдя вокруг военных. Он представил, как у них собирали кровь в бидоны, потом отправляли в Москву.

– Шпион, – сказал Семен, схватив одного за воротник. – Я тебя сразу узнал. – Разговаривать с офицером ему быстро надоело, и остаток пути Семен решил пробежать.

Возле входа в собор Двенадцати Апостолов стояли две машины: «Бензин» и небольшой грузовик с открытым кузовом, в котором находились бутылки шампанского, а рядом лежали ломтики ветчины. Семен оглянулся, взял один ломтик и бросил его себе в рот. Ветчина была настолько холодной, что прилипла к языку.

– Проголодался? – Услышал Семен за спиной. Он успел выплюнуть ветчину, пока страх не парализовал его. Подошедший человек это заметил.

– Ты не бойсь. Ешь. Все равно выброшу.

Страх уходил, оставляя в теле сильную дрожь. Семен повернулся и увидел средних лет человека с пышными усами. На секунду ему показалось, что перед ним Сталин, и Семен сильно ущипнул себя.

– Не бойсь, – улыбнулся подошедший.

– А вы шофер?

– Нет. Я повар.

– А ты кто?

– Я на похороны Сталина пришел.

– А звать тебя как?

– Семен.

– Меня Спиридон Иванович.

– А про похороны, откуда знаешь?

– От Гольца.

– Он тут раньше на овощах сидел. Хороший мужик. А ты, смотрю, совсем оголодал. – Семен инстинктивно кивнул. Колени у него еще дрожали.

– Пойдем, покормлю.

Длинная кухня с готическим потолком была пустой. Повар объяснил, что по случаю траура работников отпустили раньше. Он подвел Семена к огромной плите, на которой стоял чан с теплым бульоном. Спиридон Иванович отлил бульон в миску и протянул ее Семену. Семен сел рядом на чугунный блок.

– Спасибо вам. – Семен отпил бульон.

– Погоди. Вот хлеб.

– Угу, – промычал Семен.

Тем временем Спиридон Иванович открыл холодильник и достал оттуда графин с водкой. Он налил им обоим по рюмке.

– На-ка, для согрева.

Семен приставил рюмку ко рту.

– За Сталина!

– За Сталина!

Семен вернулся к бульону, а Спиридон вытащил из нагрудного кармана мундштук.

– Куришь?

– Нет.

– Правильно. Я во время гражданской закурил. Помню, белополяков из города вышибли. Склад их нашли. А там боеприпасы, белье солдатское, карты и мешок всякого добра для курения. Командир наш всем бойцам именные подарки сделал. Надпись на мундштуке гласила: «Спиридону Ивановичу Путину, храброму сердцем».

– А другим, что написали? – спросил Семен.

– Одинаково всем написали.

– Ну, а самому храброму?

– Ему так и написали: самому храброму сердцем, – Путин наполнил рюмки.

– За победу!

– За победу!

– Спиридон Иваныч, а вы давно поваром в Кремле?

– С двадцать второго. Я всех покормить успел.

– И Ленина?

– Его недолго. После болезни он вегетарианцем стал. Одни овощи ел с рисом. Ему специальный рис из Китая привозили. Этот рис вместе с крапивой варили, иначе он есть не хотел.

– А крапива зачем?

– Чтобы никто другой не захотел. Ленин рисом только Крупскую угощал, он души в ней не чаял. Остальные только нюхали.

– И Сталин нюхал?

– Он не нюхал. Рис не любил. Картошку ел.

– Одну картошку.

– Картошку с луком, укропом и маслом. Всегда просил, чтобы горячая была. Чтоб руки обжигала. Ему ее в чугунке, прямо с огня подавали.

– А товарищ Свердлов, он что ел?

– Свердлов каши любил. Мог их есть три раза в день. Ленин его за это ругал. Манную кашу любил. Геркулес любил. Овсянку ел только в пере-рыве между апостольскими сходками.

– А что за сходки?

– Они на них древних писцов читали. Ленин так повелел. Последнего Исидора Крючкова читали. Я, помню, пирог еще такой испек, на книгу похожий.

Семен никогда не видел пирог, похожий на книгу.

– А я про такого и не слышал, – признался Семен.

– Был такой сочинитель на Руси. В Коломне он жил. Писал о конце света. Мир наш закончится, когда в полимитарском граде на базарную площадь выйдут два старца, босые, с непокрытыми головами, в нерусских

одеждах и произнесут слово Господне. Потом появится Антихрист, и воцарится ночь.

– А потом? – Семен облизал миску.

– А потом все.

– Как все?

– Конеч, – пояснил Спиридон.

В глазах Семена появился испуг. Он не понимал, что значит конец. Рассказывая композитору о конце времени, он излагал научную гипотезу, причем наименее правдоподобную. Тогда он это делал, чтобы заставить своих попутчиков быстрее двигаться к цели. Но теперь, когда цель почти достигнута, и мысль о конце мироздания постепенно становится реальностью без всякой пощады к человеку, не оставляя ему никакой возможности помыслить этот конец, забирая его с собой в немислимое, теперь, на кухне, Семен захотел увидеть Сталина и выжить. Единственный, кто мог бы ему помочь, кремлевский повар Спиридон Путин, сидел рядом, рассказывая историю о двух старцах.

– А вдруг он, того, уже наступил? – осторожно спросил Семен.

– Вдруг в таком деле не бывает, – авторитетно заявил Спиридон. – Придет – узнаем.

– А как узнаем, если мы все умрем?

– Все не умрем.

– Так что ж получается, конец, он не для всех?

– Для всех, но не всем.

Семен едва успевал за ходом рассуждений Путина.

– Это как?

– Конеч всем придет, когда народ забоится новую жизнь строить. А пока не боимся, нам концы не страшны.

– А откуда эти концы вообще берутся?

– Все концы берутся из воды.

– А если вода кончится?

– Такое у нас редко бывает. Ну, тогда супа не будет. – Путин засмеялся.

Семен хихикнул ему в ответ.

– Спиридон Иваныч, может, пора?

– Куда?

– На похороны.

– Не торопись.

Путин открыл шкаф и достал две длинные трубки. Одну он дал Семену.

– Это, чтобы ты его лучше видел. Нужно подышать.

– Да у меня зрение сто процентов, – попытался возразить Семен.

– Тут не в процентах дело. Ты его внутри себя увидеть должен. Иначе, тебе туда ходить не зачем.

Семен согласился.

– А народу много придет?

– Все придут.

– А как же мы там поместимся?

– Вот именно, – разъярялся Путин, – для этого я тебе даю подышать.

Если у тела места не будет, ты его своими легкими увидишь.

– А что в трубке?

– Прана.

– Прана? Никогда не слышал.

– Это то, чем мы дышим на самом деле. У многих она засорена, поэтому они теряют связь со своим астральным двойником.

– И у Сталина была засорена?

– Нет. Ему ее четыре раза чистили.

Путин обхватил трубку губами и несколько раз вдохнул. Над его лицом повис лазурного цвета дым.

– Спиридон Иваныч, а Ворошилов будет у гроба?

– Дыши, все узнаешь.

Семен сделал глубокий вдох, затем медленный выдох. Ощущение внезапной легкости, которой он никогда в жизни не испытывал, вдруг овладело им. Легкие надулись, вышли из границ тела и осветили кухню. Предметы Семену тоже показались очень легкими, как воздушные шары. Он взял Путина за руку.

– Спиридон Иваныч, что со мной?

– Это твои нади очищаются.

– А что это?

– Астральные трубки. По ним идут потоки праны.

– Куда идут?

– От астрального тела к тебе и обратно. Нади связывают человека с главными силами мира, – продолжал Путин. – Их у человека много тысяч, но имеется три главных: Ида, Пингала и Сушумна. Самая важная – последняя, ее мы сейчас и почистим.

Путин отложил трубку и сел на плиту в позу лотоса. Семен последовал его примеру.

– Спиридон Иваныч, не опоздаем?

– Не сердь меня, – ответил Путин. Он выпрямил позвоночник и закрыл глаза. Семен с восхищением смотрел на повара.

– Вдохни левой ноздрей, удержи воздух, затем выдохни через правую.

Семен попробовал, но у него получился вдох обеими ноздрями.

– Через левую!

Семен повторил упражнение, но у него снова не получилось. Им овладел страх. Он представил, что если быстро не научится дышать левой

ноздрей, то никогда уже не увидит Сталина. В одно мгновение Семен ощутил всю бессмысленность человеческой жизни. Ему вдруг привиделась странная картина. Деревенская изба, стол, накрытый голубой скатертью. На столе сидит человек в кимоно, перед ним лежит куб сала во льду. Человек в кимоно рубит куски сала рукой и раздает их всем вокруг. Никого из них Семен не знал.

– Давай еще раз, – скомандовал Путин. – Ты представь, что у тебя в правой ноздре посуда.

– Какая посуда? – Очнулся Семен.

– Кастрюля иль половник, – Путин улыбнулся. – Тогда ты дышишь только левой ноздрей. Смекаешь?

Семен кивнул. Сосредоточившись на половнике, торчащем из его ноздри, Семен начал дышать.

– Уже лучше, – похвалил Путин. – Теперь так десять раз. Выдыхаешь правой, не забудь.

– Как выдыхать, если в ней посуда?

– При выдохе посуду перемещаешь в левую ноздрю.

– Да я вам, что, фокусник? – вспыхнул Семен.

– Ты пойми, сынок, – успокаивал Путин, – пока твои нади не очищены, ты Сталина не увидишь.

Слова действовали на Огурцова, словно холодный душ.

– А как я узнаю, что они уже чистые?

– У тебя есть шесть чакр. Первая содержит четыре лепестка, она находится в заднем проходе. Вторая, с шестью лепестками, находится под яйцами. Третья, с десятью лепестками, в пупке. Четвертая, с двенадцатью лепестками, в сердце. Пятая, с шестнадцатью, в горле. Шестая с двумя лепестками, она у тебя между бровями. Очищая свои нади, ты постепенно увидишь все чакры. Самое сложное – увидеть шестую, последнюю. У нее меньше всего лепестков.

– А вы ее видели?

– Нет. Я только до пятой дошел.

– А Сталин видел?

Путин молча покрутил усы. Семен понял, что спросил зря. Сработал, видимо, какой-то бессознательный рефлекс. Однажды, собирая макулатуру, Семен наткнулся на статью из старого немецкого журнала без обложки. Автором статьи был некий Карл Краффт. В ней говорилось, что к концу тридцать девятого года советский лидер Иосиф Сталин должен закончить работу над визуализацией третьей чакры. По прогнозам Краффта, Сталин начнет захват Европы, как только увидит все лепестки. Войны не миновать. Рейх должен готовиться к борьбе против зла. Тогда Семен

воспринял статью как фашистскую пропаганду, но странное слово осталось в памяти.

– Спиридон Иваныч, откуда вы про чакры знаете?

– От Суды.

– От кого?

– Служил у нас один повар. Говорили, его ЦК из Индии выписал. Худой был, как лапша, и гибкий. Он у меня в помощниках ходил. Я сначала во все это не верил. А потом, когда он Ленина к жизни вернул, поверил.

– А что с ним потом было?

– Умер.

– Где?

– В Горках. Никто не верил.

– А родственники у него были?

– Жена.

– Тоже умерла?

– В тридцать шестом.

– В Горках?

– В Москве.

Семен замолчал. Он подумал, что уже достаточно узнал о поваре Суде и сейчас самое время, чтобы вернуться к нади. Семену стало страшно, что он не справится, и тогда Спиридон Иванович не пустит его на похороны, и все усилия будут напрасны. Отступать некуда. Семен это понимал.

– Попробуем еще разок? – спросил он.

– Давай. Только вот еще, – объяснял Путин, – когда дышишь, ты представляй.

– Чего представлять?

– Представь, что у тебя на кончике носа две буквы: А и У. От них отходит луч света. По нему идет человек в противоположном от тебя направлении. Вроде знакомый, вроде нет. Ты ему кричишь «Ау, ау» – он тебя не слышит, дальше идет. Ты должен остановить человека, иначе сгорит.

– А что за человек? – смутился Семен.

– Любого возьми, кто тебе по душе.

Семен потер лоб.

– А можно, я товарища Сталина возьму?

– Можно. – Путин улыбнулся.

Семен выпрямил позвоночник и сфокусировал взгляд на кончике носа. Вскоре он увидел букву А, затем возникла У. Вначале прерывистое, дыхание постепенно становилось ровным и глубоким. Семен почувствовал, как его левая ноздря затягивала воздух, который в том же объеме выходил из правой. Появился человек, идущий по лучу.

– Он! – пробормотал Семен. – Ау, ау.

Человек продолжал идти. Его походка выдавала старика, пожившего на свете столько, чтобы не испытывать страх смерти. Он шел уверенно, шел к противоположному концу луча, шел к огню.

– Ауууу, – звал Семен человека, но тот не оборачивался. Чем ближе он подходил к цели, тем увереннее был его шаг.

– Аууууу.

Человек прошел еще немного и загорелся. Семен задержал дыхание. Он видел, как пламя пожирало его человека, и от этого он ощутил сильный холод в яичках. Семен представил себя льдом, гасящим огонь. В шестом классе он узнал про французскую девушку Жанну, которую враги сожгли на костре. Потом Семен не раз размышлял, как бы он ее спас, окажись он тогда на месте казни. Когда холодный поток достиг пупка, Семен снова задышал.

Голос Путина окончательно пробудил его.

– Ну, остановил?

– Нет. Он сгорел, – грустно сказал Семен.

– Не горюй. Ты научился чистить нади, это главное. Теперь научись видеть, чтобы стать благородным. На похоронах будут одни благородные.

– А вы благородный, Спиридон Иванович?

– Благородный. – Путин пошевелил усами.

– А как им становятся?

– Нужно увидеть лепестки, начиная с четвертой чакры.

– А если все лепестки всех чакр?

– Тогда ты полностью благородный. Но таких мало.

– А Сталин?

– Сталин полностью и окончательно.

Семен умолк. Больше всего ему сейчас захотелось увидеть лепестки сталинских чакр.

– Начинаем!

– А Берия благородный? – выпалил Семен.

– Благородный.

– А Ворошилов?

– И Ворошилов благородный.

– Он же горбатый?

– Горбатый, но благородный. Значит, левой вдыхаешь, правой выдыхаешь. На каждую по двадцать серий. Помни, ты должен дойти до шестой чакры. Сначала пойдем вместе, потом ты один.

Семен начал вдыхать. Через пару минут он ощутил легкость в теле, будто оно потеряло почти всю свою массу и стало похоже на жженный сахар. Ему даже показалось, что тело стало липким, и он задумался о том, как бы от него избавиться.

– Вижу желтые лучи, – Спиридон Иваныч.

– Это первая чакра. Идем дальше.

Семен почувствовал себя уверенней. Желтые лучи кружились, вращались, рисовали лепестки в черном, неизвестном пространстве. Внезапно все лучи, кроме самого толстого, исчезли.

– Спиридон Иваныч, вижу спин одного луча!

– Входим во вторую чакру, – скомандовал Путин.

– Есть во вторую!

Семен почувствовал сильный холод в спине. Он посмотрел вниз и испугался. Расстояние от головы до ног ему показалось космическим, таким же, как от кровати в его комнате до созвездия Большой Медведицы, на которое он часто смотрел по ночам. Семену захотелось крикнуть изо всех сил, крикнуть так, чтобы разбудить Сталина, совершить чудо воскрешения и отменить похороны. Семен представил, как Сталин поднимется из гроба, улыбнется своей улыбкой, спросит, не случилось ли чего необыкновенного за время его отсутствия, и вернется в Кремль, к своему рабочему месту. А он, Семен Огурцов, восстановится в институте.

– Ну что? – спросил Путин.

– Холодно, но красиво. Вижу стаю бриллиантовых журавлей. Летят мне навстречу. А вы где, Спиридон Иваныч?

– А я на журавле!

Семен поднял голову и увидел повара, сидящего на шее журавля и машущего рукой.

– Хе-хе, – крикнул Путин.

– Уй-я! – махнул Семен. – Не улетайте без меня, Спиридон Иваныч.

– Не бойсь, не улечу. – Путин подогнал журавля к Семену, тот сел сзади, обхватив повара за талию.

– Ну что, готов?

– Готов!

– Тогда летим в третью чакру. – Повар прищпорил журавля, и тот в считанные секунды набрал скорость. Почти всю дорогу они летели сквозь арки и тоннели, в которых пахло шоколадом. Семен уткнулся лицом в спину Путина и забылся.

– Слазь, приехали, – Семен оперся на руку повара и с трудом поднялся с котла. Ноги его не держали, вид у него был бледный.

– Тебе вон туда, – Путин указал на железную дверь за плитой.

– А вы, Спиридон Иваныч?

– Я тут останусь, на своем посту. – Семен понимающе кивнул. – За дверью длинный коридор, пройдешь его весь, свернешь налево. Там будет страж. Он скажет пароль: «Награда». Ответишь: «За смелость». Уяснил?

– Так точно.

– Теперь ступай. – Семен обнял Путина и неожиданно заплакал. – Спасибо вам, спасибо. Спасибо за все.

– Ты, когда его увидишь, скажи, чтоб не забывал нас тут.

– Обязательно скажу. Я про все скажу. Про вас, про Плугина, про товарища Василия...

– Ты, это, скажи ему, чтоб он там поесть не забывал. А то я его знаю, засидится до четырех утра с одним стаканом чая.

– Обязательно скажу. Обещаю.

– Ну и славно. Ну, с Богом.

Семен вытер слезы ладонью, крепко обнял повара и пошел к двери. Стены коридора оказались выкрашенными красной краской. На них были начертаны граффити: «враг не пройдет!», «Берия + Маленков = Хру», «расстреляли завтра 5. X/41г.» Семен не задумывался о содержании этих сообщений; шатаясь, он двигался в направлении, которое подсказал ему повар. Семен не заметил, как кто-то резко остановил его прикладом в грудь.

– Награда.

– За смелость. – Офицер НКВД отпер дверь, и Семен вошел в огромный зал. Посреди зала находился круглый гранитный стол, заполненный едой. В позолоченном ведре лежала икра, рядом стояли тарелки с балыком, осетром, говяжьей вырезкой, сухофруктами. Бутылок двадцать шампанского, водки, графин ананасового сока – все было крайне соблазнительным.

Семен будто очнулся от сна. Он подошел к ведру и зачерпнул икру пальцем. Затем стал забирать икру балыком и спешно проглатывать, запивая ее соком.

– Ммммм, – наслаждался Семен, облизывая пальцы.

– Маленков, впускай! – раздался чей-то приказ. Семен заглотал кусок и нырнул под стол. Так он думал отсидеться, но тут же осознал абсурдность этой идеи. За исключением стола с едой и четырех колонн, в зале не было ничего. Семен бросился к дальней колонне. Не успев скрыться, Семен увидел, как в зал стали стекаться люди. Офицеры НКВД, врачи в халатах, штатские. Появился человек в широкополой шляпе и пенсне, он бросал отдельные фразы, на которые остальные реагировали веселым смехом. Некоторые брали рыбу, разливали шампанское, курили.

– Братя, – человек в шляпе поднял руку, – мы собрались здесь, чтобы проводить нашего любимого Аргоса в последний путь. Имея сто глаз про запас, он следил за нами, начиная с двадцать шестого года. Мы были его стадо, а он наш пастырь. Где повар?

Через полминуты офицер привел в зал Путина.

– Я слышал, у вас внук родился, – сказал человек в шляпе.

– Родился, товарищ маршал.

– Так, может, суп нам из него приготовите. – Маршал и все остальные засмеялись. От хохота лицо маршала покрылось потом, и его пенсне сползло на край носа. Повар заставил себя улыбнуться.

– Мы с товарищем Сталиным последний раз суп перед войной ели. – Повар снова улыбнулся, но на этот раз улыбка вышла еще более натянутой. – Подумайте над моим предложением.

Вдруг маршал громко хлопнул в ладоши.

– Все к столу. – Люди двинулись к икре и шампанскому. Семен наблюдал за трапезой, не понимая, где он находится. Наверное, Путин направил его не туда, или он сам сбился с пути. Но пароль сработал, значит, все правильно.

– Хрущев, – маршал подозвал коренастого человека. – Слушай, я все тебя спросить хотел, ты танцевать умеешь?

– Никогда не танцевал.

– А петь?

– И не пел.

– А с бабами у тебя как?

Хрущев слегка нахмурился.

– Мне тут Маленков про тебя рассказывал, что ты завязал.

– Врет он. Наговаривает.

– Маленков, – маршал махнул. Тот подошел с большим портфелем в руках. – Слушай, Георгий, вот Хрущев мне тут поведал, что у тебя больше не стоит.

Маленков втянул подбородок, демонстрируя свое несогласие. Он злобно взглянул на Хрущева, который попытался что-то сказать, но маршал перебил.

– Ты мне правду скажи, Георгий. Я ведь от всех болезней могу вылечить.

– Гуляй рука, балдей писюн, – вставил Хрущев, засмеявшись.

– Да ну вас, – сказал Маленков, поворачиваясь, чтобы уйти.

– Пошутил, – маршал взял обоих за руки. – Не обижайся. Лучше расскажи анекдот.

Маленков вспомнил один свежий.

– Дочь просит отца отпустить ее на танцы. Он ей: отсоси – пойдешь. Она говорит, ну как же, ты ведь мой папа. Ну, в конце концов, согласилась. Потом спрашивает: пап, почему у тебя член в говне? А твой брат уже давно на танцах.

Маршал и Хрущев залились смехом. Маленков скорее делал вид, что смеялся. На самом деле просчитывал ходы в своей дальнейшей игре. В случае победы, Хрущева можно сделать директором Пушкинского музея,

маршала отправить в Бухару для умирения сепаратистских настроений среди шиитов.

– Ну, насмешил, – сказал маршал, вытирая слезы. – Я бы тебя, Георгий, назначил главным редактором «Крокодила».

– А он сам крокодил, – сказал Хрущев. Они снова засмеялись.

– Тыфу, на вас! – Маленков развернулся и зашагал к икре. Он зачерпнул икру куском балыка и уже открыл рот, как вдруг к нему подошли двое.

– Обижают? – спросил один.

– Шутят, – ответил Маленков. – А нам не до шуток. Вот, посмотри, – он достал из кармана листок и развернул его. – Расстрельный список.

Маленков проглядел все фамилии. Список включал всех присутствующих в зале и еще нескольких секретарей Грузии и Азербайджана, которых не пригласили. Маленков знал почти всех лично. Свою фамилию он нашел в середине.

– Кто составлял?

– Михозлс. Врачи утвердили.

– Понятно, – Маленков проглотил икру. – Я, между прочим, так и думал. Одного не пойму, зачем нужны были эти похороны?

– Берия настоял. А у него, сам понимаешь, программа.

– Рыбу с мясом мешать тоже он придумал?

– Он.

– Георгий, – крикнули из-за спины. Маленков обернулся и увидел, как Хрущев, в окружении Молотова и Булганина, человека спокойного, даже мягкого, махал ему рукой.

– Новый анекдот. Иди к нам. – У всех троих на лицах были улыбки. Маленков посмотрел на них с неприязнью, оставшись на своем месте.

– Это он когда из Палестины вернулся, стал мясо с рыбой мешать.

– Кстати, где он? – спросил Маленков. Оба взглядом окинули зал. Берии нигде не было.

– Странно. Очередной розыгрыш.

– Хм.

– Может, он в туалете.

– Да нет, я его там встретил, когда мы сюда шли.

– Что посерьезнее?

Маленков покачал головой.

– Если разобраться, неплохой человек этот мингрел. Жаль только, оружием слишком увлекается. А то посадили бы его на финансы.

– А Хрущев?

– Туповат. Он мне письма с войны справа налево писал. Его лучше на рыбу.

– А Молотова?

– Жопа у него какая-то некрасивая, плоская. Не люблю таких. Но для подземки подойдет.

– Булганин?

– Хороший работник, только пьет много. Думаю, его послом в Корею.

– Каганович?

– Послом в Израиль.

– Абакумов?

– С ним проблема. Душа у него слишком добрая. Помню, как в пятьдесят первом он послал врага народа Этингера в Сочи.

– Микоян?

– Пусть отвечает за здравоохранение. Честно скажу, сила нашего руководства состоит в его коллективности, сплоченности и монолитности. Считаю, что строжайшее соблюдение.

Голос внезапно появившегося маршала прервал Маленкова.

– Братья, наш отец умер. Он просил проводить его до небесных ворот. Последним его желанием было, чтобы мы прямо сейчас одели маски.

Маршал поставил корзину с масками на пол, достал одну и надел на себя. Маска изображала Сталина. Выстроилась очередь к корзине.

– А где тело? – поинтересовался кто-то.

– Ночью привезут.

– Да, кончилась великая эпоха.

– Положим его в Мавзолей, к Ленину.

– А вдруг он жив.

– Уберите Светлану.

– Отравили, сволочи!

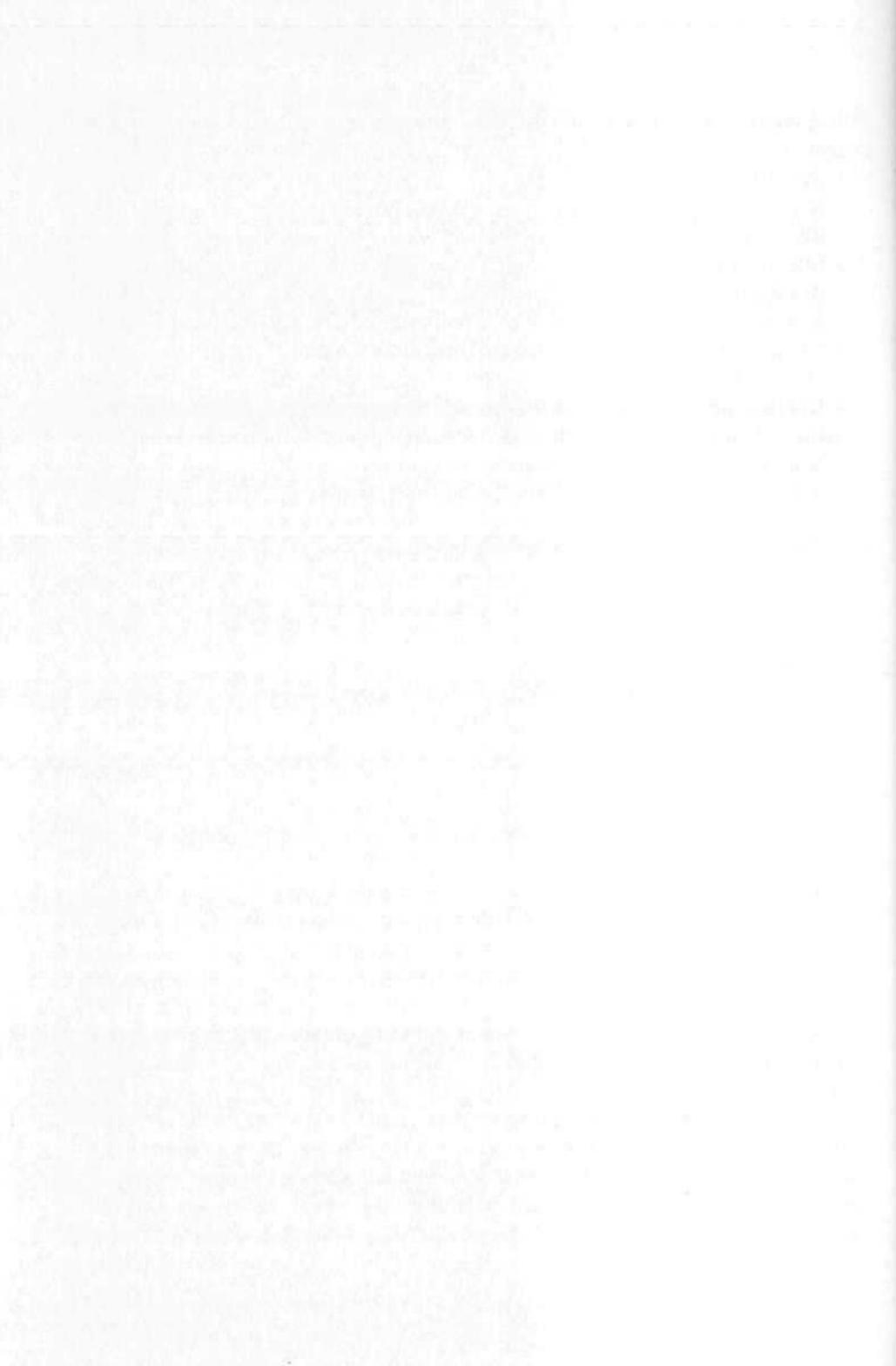
– Не уберегли врачихи. Не уберегли.

– Замочили.

– Хрусталиев, машину!

Возникла суета. Свет в зале стал гаснуть, начали зажигать свечи. В одну из дверей вошла дюжина женщин, одетых в костюмы летучих мышей. Они смешались с масками, некоторые из них громко хохотали, хлопали в ладоши, увертываясь от назойливых ухажеров. Никто уже не понимал, кто с кем. Заиграла музыка, которая с каждой минутой становилась все громче и громче. Все закружились в танце, не замечая густое желтое облако под потолком.

Семен не помнил, как снова оказался на улице. Он лежал на лавке недалеко от того места, где они расстались с Плугиным. Вокруг никого не было. Голова гудела, ноги казались свинцовыми. Семен глубоко вдохнул, как научил его повар, затем сделал долгий выдох. Он закрыл глаза и начал считать до двадцати.



Radka Bzonkova

KONĚ POD ZEPPELLINEM I
(Gedichtzyklus über Konstanz)

Für I. P. Smirnov

► **Z mrtvého města**

Dobré ráno, Nekropoli!
V mlze zahučelo
a město vyrostlo tak zprudka
- z nejhlubších ozvěn
krása vyzdvižená.

Šrouby až v kostech dopínaly.
Škubnutí, hrana na hraně a –
klid.
Svou hrubou tvář pak odkryla tu socha
ke slunci, k lodím, mladému dni.

Vstávej, Nekropoli.

Chodci ospalými
paličkované ulice.

► Karlův most v Konstaz

Nepomuk na mostě,
jen – štěstí nenesí.
Rozbitý most spí ve vodě.
Není kam šáhnout si.

Sochu svatého vylovili,
o kus dál přenesli.
Neleskne se. Zapomněli.
Není kam přání pověsit.



Rozevřená mlha,
město,
kopule,
široce rozkročené.
„Salut!“,
zdravím racky,
střemhlavě útočí
na zbytky tyčinek,
oblouky rukou – vody.
Derou se, válečně syčí:
„Salut!“
Máchám jim v odpověď,
máchám jim „Do příště!“
Neb vítr s deštěm,
jenž dosud spal,
zahání mě
ke dveřím katedrál.

Ptačí lhaní

Vypravěči
bělokřídlí, ukřižení,
v letu, na kůlech
i na nábřeží,

seděla s vámi celé půldny,
s barvou hladiny pak
vracela se v očích...

Mosty, mola, promenáda

Skřečci se zobáky, drápy!
- Má tě rrráda, nemá rrráda!
Hladina zvířená křídly,
usípaní, uchechtaní!

►
Dvoji stopy do sněhu vlité,
ty dětské i ty psí...
Večerní nucené protáhnutí,
večerní radostné proběhnutí.
Před
pohádkou na noc
Před
„Umýt a spát!“
před
„Zítro, ano?“
před
přivřenými dveřmi
ke světlu kuchyně,
přes osvětlený práh.

Dobrou noc, maličký.

Máchnutí oháňkou
a – tma.



„Takhle tu nemůžete žít“,
 tvrdím němě
 Švýcarům a Švýcarkám.
 Šedavé kabáty,
 padnoucí style,
 oči slepené, zavřené,
 ústa v úsměvu dokořán.

...

Té holce
 pásek těsně obepínal boky,
 Kdepak, ta neuměla běhat
 a navíc – na podpatcích...
 Klopýtá ulicí, – tak nádherná.
 Zadek o malinko větší,
 než měl by být – jak nádherná.
 A jistě, jistě – s šedými duhovkami...
 Rozběhla ulici,
 boky ji kormidluje vpřed.
 Žena mezi lidmi
 curyšské Strasse
 ve čtrnáct padesát pět.

Klid. Konstanz.

Pivo na tácku
 a výhled úchvatný
 a ubrus bez drobků
 a vzdechy kavárny.

A velkolepé,
 oslepující,
 v tikotu tepající,
 tlumené, věčné, bodající
 osamění
 s obsluhou.

▶
Ženy mých životů,
smilujte se
nad tím posledním.
Otevřete kruh,
proste a
nepouštějte.

Ženy mých životů,
vraťte mě
přes přeseknuté ruce
k místu a času
zpět.

► Ženy

Odkud jste, –
matróny mých citů,
rozbujelé plochy
náhodných nenáhodných
tykadel setkání?

Odkud jste přišly, –
ženy, krásky,
s očima černýma od
nemyté řasenky
předešlých setkání?

Sedíte na lavičkách
s džíný „low cut“
a tričkem „Emotions“,
stírám vám ze rtů
rtěnky všech barev
zasutých v duši
v třaslavých vlnách
věčných setkání.

► Kostnici

Na krku, na zápěstí
stopy bílých kuliček,
náhrdelník otisků,
náramky z perel.

Já – nevěsta,
bez roucha oděná,
tvá nevěsta nahá,
stanula před tvým domem.

A dveře na petlici.

V šatech až průhledných,
s dlaněmi hladkými,
se šrámy na paži,
s očima nepaměti.

Náramky smrti – mé děti.

Radka.Bzonkova@uni-konstanz.de

WIENER SLAWISTISCHER ALMANACH
SONDERBÄNDE

Hrsg. Von AAGE A. HANSEN-LÖVE und TILMANN REUTHER

22. **J. FARYNO**, Poëtika Pasternaka, 1989, 316 S., € 29,65
24. **Studies in the Life and Works of Mixail Kuzmin**, 1989, 212 S., € 17,90
25. **G. NEWEKLOWSKY**, Der kroatische Dialekt von Stinatz. Wörterbuch, 1989, 220 S., € 21,47
- 26.2. **Ju.K. ŠČEGLOV**, Romany I. Il'fa i E. Petrova, t. 2, Zolotoj telenok, 1991, 336 S., € 24,54
29. **V.N. TOPOROV**, A.S. Puškin i Goldsmith, 1992, 222 S., € 29,65
30. **S. EL'NICKAJA**, Poëtičeskij mir Cvetaevoj, 1991, 396 S., € 33,23
31. **Psychopoetik**. Tagungsbeiträge München 1991, Hg. A. Hansen-Löve, 1992, 574 S., € 38,35
32. **Marina Cvetaeva**. Stat'i i teksty, Hrg. Lev Mnuchin, Moskau-Wien, 1992, 262 S., € 30,68
33. **Festschrift für V.Ju. Rozenčevjg** zum 80. Geburtstag, 1992, 294 S., € 33,23
34. **W. KOSCHMAL**, Vom Dialog in der Epik zum epischen Dialog. Evolution der Redeformen in der russischen Literatur des 11. bis 18. Jahrhunderts, 1992, 218 S., € 29,65
35. **Andrej NIKOLEV**, Sobranie proizvedenij, 1993, 364 S., € 30,68
36. **Russkaja literatura na francuzskom jazyke XVIII–XIX vekov / La littérature russe d'expression française XVIII–XIX siècles**, Hg. Ju.M. Lotman, V.Ju. Rozenčevjg, Wien-Moskau 1994, 454 S., € 35,79
37. **Linguistische Beiträge zur Slawistik aus Deutschland und Österreich**, (II. JungslawistInnen-Treffen Leipzig 1993), Hg. U. Junghanns, 1995, 295 S., € 30,68
- 38/1. **I.A. MEL'ČUK**, Kurs obščej morfologii, Čast' 1: Slovo, Wien-Moskau 1997, 406 S., € 50,11
- 38/2. **I.A. MEL'ČUK**, Kurs obščej morfologii, Čast' 2: Morfolog. značenija, Wien-Moskau, 1998, 544 S., € 50,11
- 38/3. **I.A. MEL'ČUK**, Kurs obščej morfologii. Tom III (Č. 3 i 4), Wien-Moskau 2000, 368 S., € 50,11
- 38/4. **I.A. MEL'ČUK**, Kurs obščej morfologii. Tom IV (Čast' 5), Wien-Moskau 2001, 584 S., € 60,33
39. **I.A. MEL'ČUK**, Russkij jazyk v modeli "Smysl«Tekst", Wien-Moskau 1995, 684 S., € 38,35
40. **N.N. PERCOVA**, Slovar' neologizmov V. Chlebnikova, Wien-Moskau 1995, 560 S., € 40,90
41. **Orthodoxie, Heterodoxie, Häresie, Motiv und Struktur in den slavischen Literaturen**, Beiträge der Tagung 6.–9. Sept. 1994 in Fribourg, Hg. R. Fieguth, Wien 1996, 411 S., € 35,79
42. **D.A. PRIGOV**, Sobranie stichov, t.1, Gedichte 1–153, 1963–1974, Wien 1996, 230 S., € 25,56
43. **D.A. PRIGOV**, Sobranie stichov, t.2, Gedichte 154–401, 1975–1976, Wien 1997, 334 S., € 25,56
44. **"MEIN RUSSLAND". Literarische Konzeptualisierungen und kulturelle Projektionen**, Beiträge der gleichnamigen Tagung, München 1996, München 1997, 526 S., € 40,90
45. **V.V. DUBIČINSKIJ**, Teoretičeskaja i praktičeskaja leksikologija, Wien-Charkov, 1998, 160 S., € 20,45

46. **G.M. ZEL'DOVIČ**, Russkije vremennye kvantifikatory, Wien 1998, 190 S., € 23,01
48. **D.A. PRIGOV**, Sobranie stichov, t.3, Gedichte 402–659, 1977, Wien 1999, 341 S., € 25,56
49. **S.A. GRIGOR'EVA, N.V. GRIGOR'EV, G.E. KREJDLIN**, Slovar' jazyka russkich žestov, Moskva: Jazyki russkoj kul'tury, Moskau-Wien 2001, 256 S., € 35,79
50. **I. SANDOMIRSKAJA**, Kniga o rodine, Wien 2001, 281 S., € 28,12
51. **Minimalismus. Zwischen Leere und Exzess** (Tagungsbeiträge des Symposiums vom 11. bis 13. November 1999, Berlin), Hg. M. Goller, G. Witte, 2001, 522 S., € 43,46
52. **BOSNIEN-HERZEGOVINA: Interkultureller Synkretismus**, Hg. N. Moranjak-Bamburać, Wien-München 2001, S. 310, € 35,79
53. **Jazyk ruskogo zarubež'ja**, Hg. E.A. Zemskaja, M.Ja. Glovinskaja, Moskau-Wien 2001, € 46,02
54. **Kultur. Sprache. Ökonomie**. Beiträge zur gleichnamigen Tagung Wien 1999, Hg. W. Weitlaner, Wien 2001, 512 S., € 43,46
55. **Gender-Forschung in der Slawistik**, Beiträge der Konferenz Gender – Sprache – Kommunikation – Kultur, Jena 2001, Hg. J. van Leeuwen-Turnovcová et al., Wien 2002, 644 S., € 50,00
56. **Schriften – Dinge – Phantasmen**. Literatur und Kultur der russischen Moderne, Hg. M. Goller, S. Strätling, München 2002, 430 S., € 50,00
57. **Bosanski – Hrvatski – Srpski**. Hg. G. Neweklowski, Wien 2003, 326 S., € 40,00
58. **D.A. PRIGOV**, Sobranie stichov, t. 4, Gedichte 660-845, 1978, Wien 2003, 229 S., € 25,00
59. **ISACENKO A.V.**, Grammatičeskij stroj ruskogo jazyka v sopostavlenii s slovacim. Morfologija, I-II, Moskau-Wien 2003, 570 S., € 72,00
60. **Novyj ob-jasnitel'nyj slovar' sinonimov ruskogo jazyka**, 2-e izd., ispr. i dop. pod obščim rukovodstvom akademika Ju.D. Apresjana, Moskau-Wien, 2004, LXVIII + 1418 S., ca. € 95,00
61. **J. KURSELL**, Schallkunst. Eine Literaturgeschichte der Musik in der frühen russischen Avantgarde, München-Wien 2003, 344 S., € 40,00
62. **Nähe schaffen, Abstand halten**. Zur Geschichte der Intimität in der russischen Kultur, Hg. von N. Grigor'eva, Sch. Schahadat, I. P. Smirnov, München-Wien 2005, 508 S., € 50,00
63. **FRaktur**, Gestörte ästhetische Präsenz in Avantgarde und Spätavantgarde, Hg. A. Hennig, B. Obermayr, G. Witte, Wien-München 2006, 393 S., € 42,80
64. **The Imprints Of Terror**, Anna Brodsky, Mark Lipovetsky and Sven Spieker (eds.) The Rhetoric of Violence and the Violence of Rhetoric in Modern Russian Culture, Wien-München 2006, 286 S., € 40,00
65. **Ethnoslavica**. Festschrift für G. Neweklowsky, Hg. J. Reinhart, T. Reuther, Wien 2006, 361 S., € 35,00
68. **T. ZIMMERMANN**, Abstraktion und Realismus im Literatur- und Kunstdiskurs der russischen Avantgarde, Wien-München 2007, 380S., € 42,00

**Order from: Kubon & Sagner, Buchexport-Import GmbH,
D-80328 München**